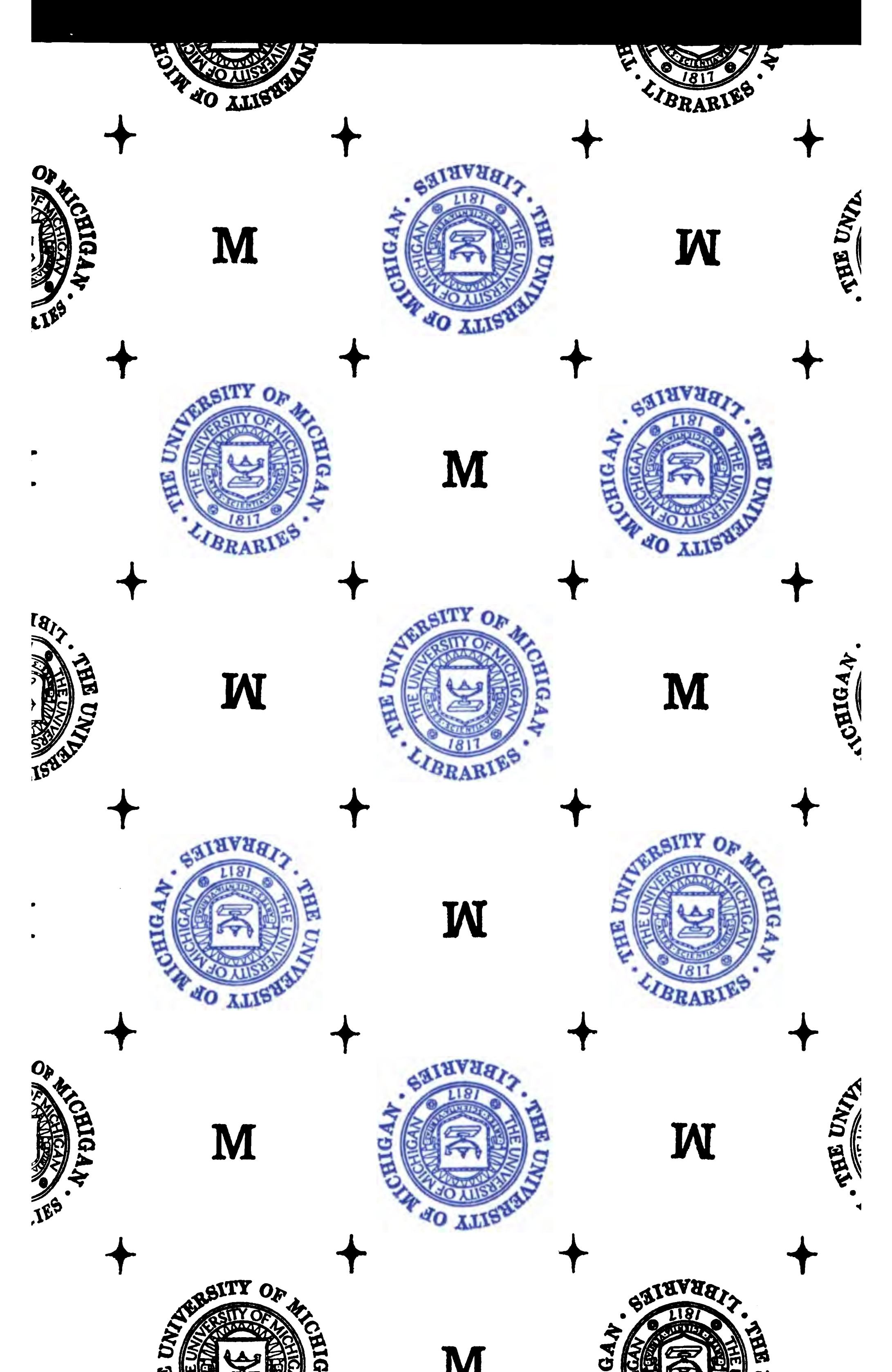
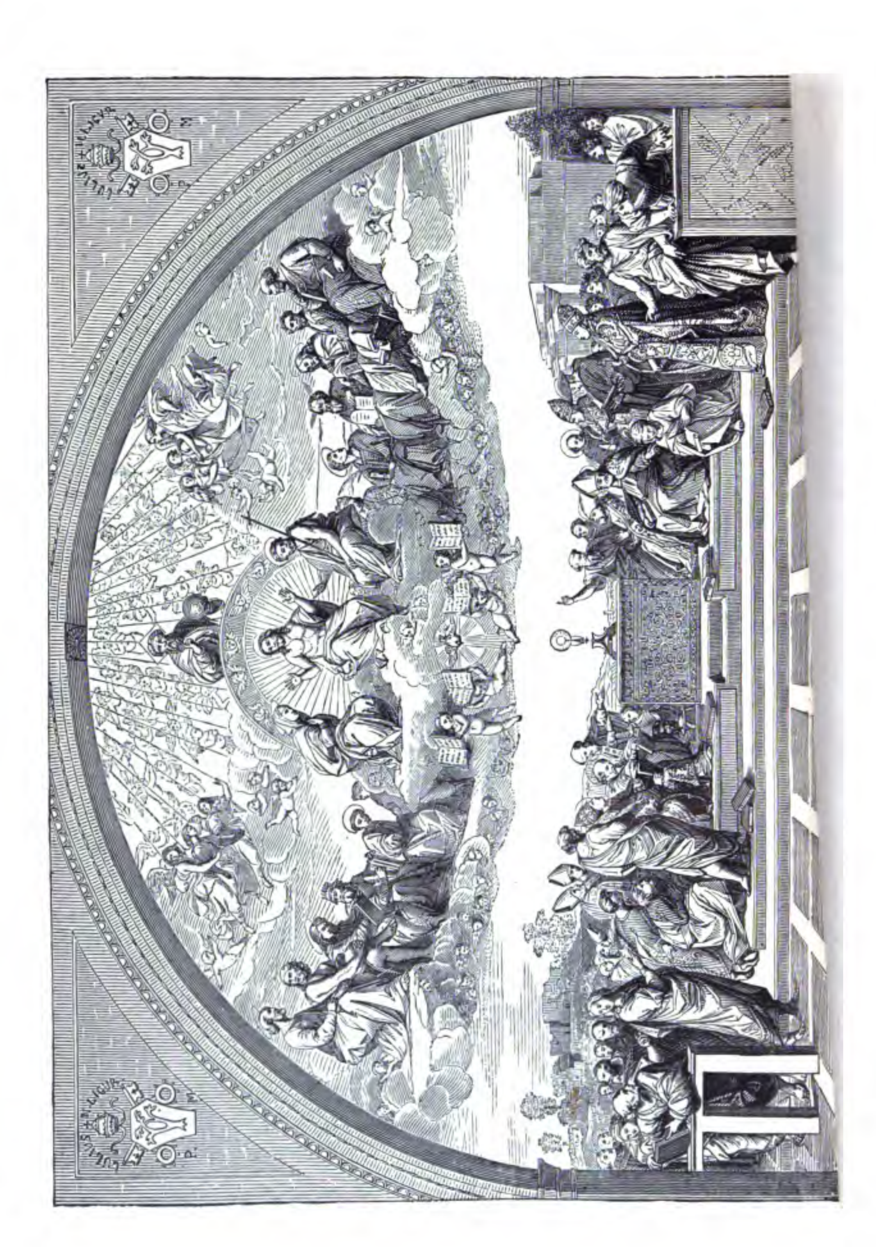

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN · LIBRARIES · 1817
M

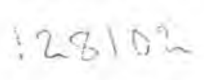

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN · LIBRARIES ·
1817
M



ik.

Buchdruckerei der Herderschen Verlagshandlung in Freiburg.

Inhalt.



Ästhetik.

Vorbegriffe.

1. Die geistigen Vermögen des Menschen, Verstand und Wille, sind immateriell, d. h. unstofflicher Natur, wenn auch die geistige Thätigkeit irgendwie an die Beihilfe körperlicher Organe gebunden bleibt. Im Verstande unterscheidet man die Fähigkeit, Begriffe und Urteile zu bilden, von dem Vermögen der Schlußfolgerung, das auch Vernunft genannt wird.

2. Die sinnlichen Vermögen, das sinnliche Wahrnehmungs- und das sinnliche Begehrungsvermögen, sind materiell, d. h. in Wesen und Thätigkeit ganz von stofflichen Organen abhängig, deren belebendes Prinzip gleichfalls stofflicher Natur sein könnte, aber im Menschen durch die geistige Seele vertreten wird. Man unterscheidet im Wahrnehmungsvermögen die fünf äußern und den innern Sinn. In letzterem finden sich mannigfaltige Kräfte, um die Eindrücke der äußern Sinne zu sammeln, zu bewahren, umzubilden und abzuschätzen: Centralsinn, Gedächtnis, Gestaltungskraft und sinnliche Urteilskraft. Bisweilen begreift man alle diese Kräfte zusammen unter dem Namen Phantasie oder Einbildungskraft.

3. Der geistige und der sinnliche Teil des Menschen bilden nur eine Natur (nur ein Prinzip der Thätigkeit). Dieses Verhältnis tritt darin zu Tage, daß der Geist seine Erkenntnisse nur unter Vermittlung der äußern und innern Sinne gewinnt und sich selbst nur durch dieselbe Vermittlung nach außen kundgiebt.

4. Zu der Selbstoffenbarung des Geistes nach außen gehört das künstlerische Schaffen. Die Kunst ist nämlich die „Fertigkeit (ausgebildete Fähigkeit) zu einer äußern Leistung nach klar bewußten Regeln der Vernunft". Die sogen. Kunstfertigkeit der Tiere ist verschieden; sie beruht auf der sinnlichen Urteilskraft, welche nicht nur die Annehmlichkeit, sondern auch die Angemessenheit gewisser Thätigkeiten abschätzt. So baut der Zaunkönig sein Nest ganz kunstgerecht; aber ein Künstler heißt er doch nicht, weil seine Kenntnis von dem Zweckmäßigen keine Verstandeserkenntnis ist und seine Thätigkeit vom „Instinkt" geleitet wird.

5. Die Kunst im allgemeinen Sinne umfaßt auch das Handwerk, bei dem die körperliche Geschicklichkeit die geistige Thätigkeit überwiegt und demgemäß der Nutzen für das leibliche Dasein des Menschen zunächst bezweckt wird.

6. Den höhern Bedürfnissen des Geistes hingegen dienen die Kunst der sprachlichen Darstellung, sei es in Prosa, sei es in Poesie, und die übrigen edlern Künste. Mit den edlern Künsten beschäftigen sich vier Wissenschaften (Kunstlehren): Stilistik, Rhetorik, Poetik, Ästhetik.

7. Diese Wissenschaften greifen teilweise ineinander über. Die Stilistik ist eigentlich die allgemeine Stillehre, die Rhetorik die besondere Lehre vom rednerischen, die Poetik die besondere Lehre vom dichterischen Stile; die Ästhetik handelt von den schönen Künsten, zu denen eigentlich auch die Poesie gehört. Demnach erheischt die verbundene Darstellung der genannten Wissenschaften, welche als vorzüglichstes Mittel der allgemeinen Geistesbildung angesehen wird, eine etwas andere Umgrenzung der Begriffe; nur dadurch können Wiederholungen vermieden werden und den leichtern und notwendigern Anweisungen sich die schwierigern und leichter entbehrlichen stufenmäßig anschließen. Den gewöhnlichen Prosastil muß jeder Gebildete beherrschen; die meisten brauchen dagegen den rednerischen oder den poetischen Stil nicht zu üben, sondern nur kennen zu lernen; mit noch mehr Recht läßt sich das von den übrigen Künsten sagen.

8. Die Stilistik gilt uns daher als die „Lehre vom gewöhnlichen Prosastil“, d. h. von der kunstgemäßen Darstellung in prosaischer Rede. Die Rhetorik wird als Mittel der allgemeinen Geistesbildung heutzutage so wenig verwendet, daß sie in einem Leitfaden für die Schule kaum noch eine Stelle beansprucht. Um jedoch eine allgemeine Kenntnis der Redekunst zu vermitteln und auf die innere Bedeutung derselben aufmerksam zu machen, wollen wir abgesondert in einem „Anhang“ zur Stilistik die Eigenart des rednerischen Stiles kurz behandeln.

9. Die Stilistik schließt die Grammatik nicht ein, sondern setzt dieselbe voraus; höchstens nimmt man diese und jene Einzelheit aus der Grammatik auf, um den angehenden Stilisten vor gewissen weitverbreiteten Fehlern noch einmal zu warnen; das geht aber schon über die eigentliche Aufgabe einer Stilistik hinaus. Die Grammatik beschäftigt sich nämlich nicht mit der kunstgemäßen, ja nicht einmal mit der zusammenhängenden Darstellung, sondern nur mit den Voraussetzungen derselben, mit der sprachlichen Richtigkeit der Wort- und Satzformen im einzelnen. Es kann jemand grammatisch richtig schreiben und doch einen schlechten Stil haben; dagegen kommt es vor, daß ein guter Stilist nicht frei von Fehlern ist (zumal rücksichtlich der Rechtschreibung und Zeichensetzung), die schon der Anfänger überwunden haben sollte.

10. Die Poetik pflegt um ihrer Bedeutung willen von der Ästhetik getrennt zu werden. Sie steht der Stilistik noch sehr nahe, indem sie sich auch mit der kunstgemäßen sprachlichen Darstellung, jedoch mit der besondern dichterischen Gestalt derselben, befaßt; diese hat aber eine so aus-

gesprochene Eigentümlichkeit, daß eine selbständige Behandlung neben der Stilistik, und zwar nach derselben, angezeigt ist. Alle Gebildeten wollen sich in der That auch über Dichterwerke ein sicheres Urteil bilden.

11. Die Ästhetik sondern wir von der Poetik ab und betrachten sie hier als die Theorie der übrigen schönen Künste, nämlich Musik, Baukunst, Plastik und Malerei. Eine Kenntnis derselben gehört erst in zweiter oder dritter Linie zur allgemeinen Bildung; außerdem dringt die ästhetische Theorie in ihrem allgemeinen Teile bis in das Gebiet der Philosophie vor, wird also angemessen an letzter Stelle vorgetragen.

Die Sprache selbst scheint die von uns angesetzte Umgrenzung sowohl der Ästhetik als der Stilistik zu rechtfertigen, indem sie die Bezeichnungen „Kunst" und „Stil" nicht selten in engster Bedeutung auf die schöne Kunst mit Ausschluß der Dichtkunst und auf den gewöhnlichen Prosastil beschränkt (vgl. „Zeitschrift für Kunst", „er schreibt einen schönen Stil").

Stilistik.

Von ausführlichern Lehrbüchern seien genannt: Becker-Lyon, Der deutsche Stil; Gockel, Lehrbuch der deutschen Schriftsprache; Wackernagel, Poetik, Rhetorik und Stilistik. Einen reichen Schatz von Einzelvorschriften enthält Kiesels Deutsche Stilistik.

12. Unter „Stil" versteht man die Schreibart, d. h. die „formelle Beschaffenheit der zusammenhängenden sprachlichen Darstellung", insbesondere aber die „kunstgemäße" oder den Regeln der Vernunft (und den Anforderungen höherer Bildung) wohl entsprechende Schreibart. Der allmeine Teil der Stillehre bespricht die wesentlichen Eigenschaften des guten Stiles, der besondere Teil wendet dieselben auf die gewöhnlichsten Arten der prosaischen Darstellung an. Im ersten Teile ist die Rede von der Verständlichkeit, von der Angemessenheit und von der Schönheit der Darstellung. Als Ergänzung dient noch der Hinweis auf die Mittel, zu einem guten Stile zu gelangen. Im zweiten Teile werden zunächst die Schulformen prosaischer Darstellung, nämlich Erzählung, Beschreibung und Abhandlung besprochen, und dann einige Gesichtspunkte zur stilistischen Beurteilung der eigentlichen Litteraturwerke bezeichnet. Bei diesen und schon bei der Abhandlung muß die Stilistik, obgleich zunächst auf die Form (die Kunst) der Darstellung angewiesen, doch auch die Stoffsammlung in ihren Bereich ziehen. Denn die Geschicklichkeit, den Stoff zu solchen Arbeiten zu finden, zu beurteilen und zu sichten, ist die entscheidende Vorbedingung für eine befriedigende Darstellung. Die geschickteste Form bleibt auch als Form leer und wertlos, solange es an dem entsprechenden Inhalte merklich gebricht.

I. Allgemeine Stilistik.

13. Die Reinheit und Richtigkeit der Sprache in Bezug auf Wortschatz, Wort- oder Satzbildung und Redewendungen (Lexikon, Grammatik und Phraseologie) wird in der Stilistik vorausgesetzt. Es sei aber kurz auf die Quellen der gewöhnlichsten Fehler hingewiesen.

14. Die fehlerhafte, oft unedle Umgangssprache des Volkes (der Dialekt) beeinflußt über Gebühr den Gebildeten (in volkstümlichen Darstellungen):

Mit den Lebensmitteln ist es alle; wir müssen schauen, wo wir neue kriegen (statt: Die Lebensmittel gehen zu Ende; wir müssen uns nach neuen umsehen); was liest du da für Scharteken? (statt: was für alte Bücher liesest du da?); das Buch, wo es drin steht (statt: in dem es steht, höchstens: worin es steht); ich fühle mich geschmeichelt (statt: geehrt, oder: das schmeichelt mir).

Oder die Bekanntschaft mit fremden Sprachen und mit den veralteten Formen und Ausdrücken der Muttersprache führt zu ungewöhnlicher Schreibweise:

Ich habe ihn heuer nur einmal begegnet.

Größere und kleinere Fehler dieser Art schleichen sich in die Werke der Gelehrten, besonders in Übersetzungen, zu Hunderten ein. Die edlere Schriftsprache dagegen vermeidet nach Möglichkeit auch die bereits in den Geschäfts- und Zeitungsstil, leider auch in die Schulsprache eingedrungenen und oft gebrauchten Fremdwörter. Auch dem unberechtigten Streben nach Neuheit entspringen Stilfehler:

Luftstand und Himmelslage behinderten die Niederlassung (statt: Temperatur und Klima waren einer Niederlassung nicht günstig, oder: die übergroße Hitze und die ungesunde Lage des Ortes überhaupt gestatteten die Niederlassung nicht).

Endlich hat die mangelhafte Kenntnis der Grammatik und des Sprachgebrauchs Fehlerhaftigkeit des Stiles zur Folge:

Die Thronen; die Banden der Liebe; es geben Leute; es gab nur ein Weg; an Händ' und Füßen gebunden; Eisenstangen zu je zwei Metern; der Ruhm des großen Cäsars; Eckel, Mackel, stack, erschrack; Benehmen voller Übermut („voller" = voll der); Beiwohnung des Gottesdienstes; Ausweichung der Gefahr; dies zeugt von hohem Mut und Klugheit; die größtmöglichste Kenntnis (kühn genug ist schon die Steigerung: allseitigste Kenntnis); ich komme zur Sache, die ich vor allem mitteilen wollte (statt: zu der Sache); eine Lebensbeschreibung Ciceros (statt: Ciceros Leben); alle seine Hausbewohner (statt: Hausgenossen oder Bewohner seines Hauses); das Buch, was ich gestern las; der Mann, wovon ich dir sprach (höchstens: die Sache, wovon); über allem Spott erhaben; er hält sich an der Regel; das Auge des Vaters wacht über allem; außer ihm sprichst du von niemanden; außer andern Freundlichkeiten schenkte er mir ein Buch; man mag ihn loben oder Vorwürfe machen; seine Verdienste als Gelehrter sind nicht genug zu rühmen (statt: als Gelehrter erwarb er sich Verdienste, welche nicht . . .); er widmete sich der Staatswissenschaft, eine Laufbahn, welche schon sein Vater eingeschlagen hatte (statt: er betrat wie sein Vater die staatsmännische Laufbahn); keine Mauer ist so hoch, die nicht ein goldbeladener Esel überstiege (statt: daß sie . . ., oder: es giebt keine Mauer, über welche . . .; „über die" wäre minder gut, weil der Sinn ist: keine solche, über welche); die vorhabende Reise (statt: die beabsichtigte Reise); er gewann ein großes, leider bald wieder verlorenes Vermögen; am Hause angelangt, wurden die Fahnen entrollt; er machte ihn aufsitzen (statt: er ließ oder hieß . . .); es machte ihn erröten (statt: es trieb ihm die Schamröte ins Gesicht, oder: dabei wurde er schamrot); er ließ mir das Bild sehen (statt: mich, oder: zeigte mir); es braucht Zeit, um eine Sprache zu lernen (statt: wenn man eine Sprache lernen

will, oder: man braucht Zeit, um ...); alles ist nicht Gold, was glänzt; er dachte gar an keinen Betrug; wenn er kommen würde, wäre ich froh (statt: käme, oder: kommen sollte).

Vor manchen Abweichungen vom besten Sprachgebrauche kann nur im allgemeinen gewarnt werden, da dieselben in einzelnen Fällen minder anstößig sind. Man meide die schwachen Formen der Haupt- und Zeitwörter, solange die starken noch nicht außer Gebrauch gekommen sind, sage also nicht:

die Greisen, Schelmen, Staren, befehle (Imperativ), vernehme, helfe, erwägte, klimmte, ausbedingt.

Man füge dem Zeitwort eine trennbare Partikel im Präsens und Imperfekt nicht an:

es obliegt, es innewohnte;

man sage nicht:

gemißachtet, gemißdeutet oder mißgedeutet,

weil das „miß" tonlos ist. Das Ortsadverb wird selten auf die Zeit bezogen:

Die Zeit, wo ...

statt: da, als; „wie" steht selten nach Komparativen. Man umgeht Bildungen wie

lauttönendste, weittragendste, vielverheißendste, größtmögliche, vielsagendere,

ebenso Verbindungen wie

christliche Kunstgeschichte, lateinisches Übersetzungsbuch, reitende Artilleriekaserne,

obwohl z. B. deutsche Sprachlehre u. ä. ganz gebräuchlich ist. Statt

teilweise Mangelhaftigkeit

ist viel richtiger: einige Mängel; an Stelle von:

Cäsar, sobald er des Feindes ansichtig wurde, gab das Zeichen zum Angriff,

ist durchaus besser: sobald Cäsar ... Die Hilfszeitwörter sollten nach Partizipien nicht zu oft weggelassen werden:

Das Buch, das er gelesen (hat), wurde ihm Anlaß, die Länder, welche darin beschrieben (sind), zu besuchen.

Sätze wie:

Er trug das Kind ruhig schlafend nach Hause,

sind besser umzuformen: Er trug das ruhig schlafende Kind ...; ebenso:

Ärgerlich sah ich ihn von dannen gehen

für: Ich sah, wie er ärgerlich ..., oder wenigstens: Ich sah ihn ärgerlich ... Man gewöhne sich, nach der vergangenen Zeitform das abhängige Verbum in den Konjunktiv des Präsens zu setzen, es sei denn, daß dieser mit dem Indikativ gleichlautend ist:

Er schrieb mir, sein Vater habe es ihm verboten

(doch richtig: seine Eltern hätten es . . .). Auf die unbestimmten Zahladjektive:

viele, manche

u. s. w., ebenso wie auf

solche, welche,

folgt das Adjektiv in derselben Form wie nach zwei, drei . . .;

viele große Männer, solche lang bewährte Freunde; aber: vieler großen, solcher bewährten . . .;

die bestimmten Zahladjektive

alle, diese

schließen sich an den bestimmten Artikel an:

alle großen, diese großen Männer.

Mehrere Beiwörter vor einem Hauptwort dekliniert man gleich:

aus gutem trockenem Holze, mit wohlfeilem französischem Weine.

Dieselbe Regel darf befolgt werden, wenn eines der Adjektive an Stelle eines Hauptwortes gebraucht wird:

ein deutscher Reisender, Berichte deutscher Reisender, ein volles Ganzes, mein ganzes Inneres.

15. Ausdrücke, welche in der gewöhnlichen edeln Sprache vermieden zu werden pflegen, können ausnahmsweise gerechtfertigt sein als scherzhafte oder ernste Nachahmung, als Mittel der Charakteristik und als Versuch zur Bereicherung der Sprache. Archaismen klingen feierlich, Provinzialismen gemütlich; neue und fremdsprachige Formen oder Wendungen erregen Aufmerksamkeit. Die Schriftsprache erfrischt und verjüngt sich in der That unter dem Einflusse der lebendigen Sprache des gewöhnlichen Lebens; sie bereichert sich teils durch Aufnahme guter fremder Elemente, teils durch selbständige Fortbildung (Ableitung, Zusammensetzung, neue Wort- und Satzfügung, neue Redewendungen).

Wörter wie

Strauß (= Kampf), Eiland, Fittich

sind, obwohl aus der Umgangssprache ausgeschieden, im höhern Prosastile recht wohl brauchbar. Selbst von Fremdwörtern gelten einige als edel, z. B.:

Pforte, Pfalz.

Auf bestimmte Fälle beschränkt sich der Gebrauch von

Mannen, Minne, Degen (= Held) u. dgl.

Je tiefer die Stilgattung steht, desto eher sind volkstümliche Wörter und Wendungen gerechtfertigt, wie:

mitthun, eine Spritze oder Spritzfahrt machen; just, halt.

Fremdwörter werden geduldet, nicht nur wenn sie kaum zu ersetzen sind, wie

Punkt, Prosa, Litteratur,

und in hergebrachten Titeln, wie

Direktor, Präsident, Sekretär,

sondern namentlich, der unzweideutigen Bezeichnung halber, in Wissenschaft und Kunst (technische Ausdrücke). Dagegen wird man folgenden Satz:

Das Studium der Hauptepochen und Perioden, der Hauptmomente und Daten der poetischen Nationallitteratur und die Lektüre der Heroen unserer Nation ist von eminenter Bedeutung,

leicht so ersetzen: Die Kenntnis der entscheidenden Wendepunkte und Abschnitte, der Hauptleistungen, Wandlungen und Verhältnisse in der Entwicklung der deutschen Dichtung und die Lesung der hervorragendsten Dichter unseres Volkes ist von ausnehmender Bedeutung.

Neubildungen wurden von großen Stilisten zu jeder Zeit, sei es aus Bedürfnis, sei es zu besondern Zwecken, versucht und häufig von allen Gebildeten angenommen; so z. B. sind nach *Kluge* (Etymol. Wörterb. der deutschen Sprache) erst in der neuhochdeutschen Periode aufgekommen:

Aberglaube, angenehm, anziehend, Bäcker, Begierde, behaupten, Beweis, blaß

und so viele andere uns jetzt unentbehrliche Wörter. Das richtige Sprachgefühl muß entscheiden, was überhaupt oder in bestimmten Fällen das Bessere sei; dazu ist aber eine umfassende Kenntnis der Sprache und Übung in Handhabung derselben erforderlich.

a) Verständlichkeit der Darstellung.

16. Die kunstgemäße Darstellung, welche eigentlich allein Gegenstand der Stilistik ist, erzielt die unerläßliche Verständlichkeit durch drei Mittel: *Bestimmtheit* im Ausdruck einzelner Gedanken, *Zusammenhang* in deren Verbindung und *Einheit* in der ganzen Entwicklung.

Bei aller Verständlichkeit der Worte und Richtigkeit der grammatischen Formen kann der Gedankenausdruck *unklar*, d. h. entweder mißverständlich oder schwer verständlich sein. Eigentliche Mißverständnisse werden zwar meistens durch den Zusammenhang ausgeschlossen: aber der Streit über den genauen Sinn mancher Stellen in gelehrten Werken beweist zur Genüge, daß die Klarheit der Darstellung bei schwierigern Stoffen nicht immer leicht zu erreichen ist. Auch erschwert oft der Reichtum neuer Gedanken die Deutlichkeit des Ausdrucks. Überhaupt aber findet man bei scharfer Prüfung nicht selten, daß eine ganz unzweideutige Sprache schwer zu erzielen ist. Man braucht nur Wort um Wort, Satz um Satz sich Rechenschaft über den Sinn einer Darstellung zu geben, oder dieselbe in eine fremde Sprache zu übertragen: wie vieles erscheint da zweifelhaft, was auf den ersten Blick sonnenklar schien! Nehmen wir ein Beispiel aus einem bedeutenden Schriftsteller:

„(1) Die Sprache ist das bildende Organ des Gedankens. (2) Die intellektuelle Thätigkeit, durchaus geistig, durchaus innerlich, und gewissermaßen spurlos vorübergehend, wird durch den Laut in der Rede äußerlich und wahrnehmbar für die Sinne. (3) Sie und die Sprache sind daher *eins* und unzertrennlich voneinander. (4) Sie

ist aber auch in sich an die Notwendigkeit geknüpft, eine Verbindung mit dem Sprachlaute einzugehen; das Denken kann sonst nicht zur Deutlichkeit gelangen, die Vorstellung nicht zum Begriff werden. (5) Die unzertrennliche Verbindung des Gedankens, der Stimmwerkzeuge und des Gehörs zur Sprache liegt unabänderlich in der ursprünglichen, nicht weiter zu erklärenden Einrichtung der menschlichen Natur. (6) Die Übereinstimmung des Lautes mit dem Gedanken fällt indes auch klar in die Augen.

(7) Wie der Gedanke, einem Blitze oder Stoße vergleichbar, die ganze Vorstellungskraft in einem Punkte sammelt und alles Gleichzeitige ausschließt, so erschallt der Laut in abgerissener Schärfe und Einheit. . . ."

Die zweifelnden Gedanken, die sich dem Leser obiger Zeilen aufdrängen, sind etwa folgende: Die Sprache ist nicht das Werkzeug, den Gedanken zu bilden, sondern ihn zu äußern, oder etwa ihn auszugestalten. Das Wort „bilden" wird hier also in einem besondern Sinne genommen: „in einer äußern Form oder Gestalt abbilden". Es könnte ferner einen Augenblick unklar bleiben, ob nicht gesagt werden sollte: Der Gedanke bedient sich der Sprache als bildendes Organ (wozu aber?). Der zweite Satz giebt eine gute Erklärung des ersten, welcher nur in knappster Form den Grundgedanken der ganzen Abhandlung vorlegte. Ein hinzugefügtes „nämlich" hätte das Verhältnis beider Sätze auch äußerlich gekennzeichnet. In (3) ist die Beziehung des „sie" auf „intellektuelle Thätigkeit" nicht sofort ersichtlich, zumal nicht eigentlich die geistige Thätigkeit, sondern deren Frucht, der Gedanke, mit dem Sprachlaute eins wird. Besser wäre demnach für „sie" „der Gedanke" eingesetzt. Oder wäre die „Sprache" etwa auch als Thätigkeit genommen? Allein Denken und Sprechen ist doch nicht dasselbe. Überhaupt aber sind die Worte des Verfassers nicht völlig klar. Denn sowohl oben als in dem nächstfolgenden Satze giebt er zu verstehen, daß irgendeine (wenn auch nicht ganz deutliche) Form des Gedankens trennbar sei vom Worte. Er wollte wohl sagen: der Gedanke sei, um äußerlich verständlich zu werden, auf die Verbindung mit dem Worte angewiesen. Das wäre eine angemessene Schlußforderung aus Satz (2). Das Folgende (4) schließt sich erst jetzt richtig an: nicht nur, um nach außen verständlich zu werden, sondern auch, um dem Geiste selbst deutlicher zu sein, geht der Gedanke die Verbindung mit dem Worte ein. Die Gedankenentwicklung wird durch den eingeschobenen Satz (3) nur unfaßlicher, als sie es ohne denselben wäre. Schwer zu rechtfertigen ist weiterhin die Bezeichnung des noch undeutlichen Gedankens mit „Vorstellung". Ist denn der deutliche Begriff nicht auch eine deutliche „Vorstellung" des Geistes? In dem fünften Satze würde es richtiger und verständlicher so heißen: „Die enge Beziehung (es folgt „zur", nicht „mit") . . . liegt also". Der neue Gedanke (6) stellt sich äußerlich als Abschluß der obigen Gedankenreihe dar; aber wie der folgende Abschnitt zeigt, muß er gleichsam als Überschrift zu diesem gezogen werden. Der dunkle Sinn kann nämlich kaum ein anderer sein als dieser: Indes hat auch (besser: Es hat aber auch) der Sprachlaut eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Gedanken (insoweit sich überhaupt Geistiges und Materielles miteinander vergleichen lassen). Diesen Gedanken führt nun der Verfasser in Satz (7) weiter aus. Auch diese Ausführung ist nicht leicht verständlich. Wie der Gedanke eine Sammlung der Vorstellungskraft sein und alles Gleichzeitige ausschließen soll, scheint so wenig ersichtlich, als wie gerade der Laut vorzugsweise in abgerissener Schärfe und Einheit erschalle. Es will vielleicht heißen: der Begriff sei ebenso etwas Abgeschlossenes und Einheitliches, wie das für den Begriff gebrauchte Wort, oder was dasselbe bedeutet, der Begriff sei die erste Einheit des Gedankens, wie das Wort die erste Einheit in der Sprache, also Begriff und Wort verhalten sich zu einer Gedankenreihe und deren Ausdruck, wie die Eins zu einer größern Zahl. Es heißt dann im Texte weiter:

„(8) Wie der Gedanke das ganze Gemüt ergreift, so besitzt der Laut vorzugsweise eine eindringende, alle Nerven erschütternde Kraft. (9) Dieses ihn von allen übrigen sinnlichen Eindrücken Unterscheidende beruht sichtbar darauf, daß das Ohr (was bei den übrigen Sinnen nicht immer oder anders der Fall ist) den Eindruck einer Bewegung, ja, bei dem der Stimme entschallenden Laut, einer wirklichen Handlung empfängt, und diese Handlung hier aus dem Innern eines lebenden Geschöpfes, im artikulierten Laut eines denkenden, im unartikulierten eines empfindenden, hervorgeht. (10) Wie das Denken in seinen menschlichen Beziehungen eine Sehnsucht aus dem Dunkel nach dem Licht, aus der Beschränkung nach der Unendlichkeit ist, so strömt der Laut aus der Tiefe der Brust nach außen und findet einen ihm wundervoll angemessenen, vermittelnden Stoff in der Luft, dem feinsten und am leichtesten beweglichen aller Elemente, dessen scheinbare Unkörperlichkeit dem Geiste auch sinnlich entspricht."

So geschickt im übrigen die sprachliche Fassung dieser Sätze ist, so sehr ermangeln sie der unzweideutigen Klarheit. (8) und (9) wollen besagen, daß das Wort wie der Gedanke vorzugsweise geeignet sei, das Gemüt zu bewegen. Wie aber dieses „vorzugsweise" beim Gedanken seine Erklärung finde, will erklärt sein, um verstanden zu werden. Rücksichtlich des Wortes wird eine Erklärung wirklich gegeben; ob aber eine vollkommen einleuchtende? Das Auge empfängt ebenfalls Eindrücke der Bewegung, ebenso der Tastsinn. Wenn aber hinzugefügt wird, es sei das bei diesen Sinnen nicht immer oder anders der Fall, so sieht man wenigstens nicht ein, was für einen Unterschied die „andere Weise" der Empfindung in der angeregten Frage mache. Warum neben der Bewegung die „Handlung" besonders betont wird, erkennt man schwer, noch weniger, wie in dem unartikulierten Laute (eines Tieres?) sich eine Handlung kundgebe. Der zehnte Satz ist erst recht unverständlich. Welches sind die „menschlichen Beziehungen" des Denkens? Wo ist das „Dunkel", aus dem das Denken nach dem Lichte drängt? wo die Beschränkung? wo die Unendlichkeit? Der Verfasser will sagen: Wie der Gedanke durch einen natürlichen Drang aus dem Geiste geboren wird, so entströmt mit einer gewissen Notwendigkeit das Wort der Brust. Wo ist das, zu dem die Luft dem Laute als Vermittlerin dient? Die Luft ferner mag immerhin der beweglichste aller Grundstoffe heißen, aber wie entspricht ihre Unkörperlichkeit „auch sinnlich" dem Geiste?

Wenn in der Sprache eines stilgewandten, mit dem behandelten Gegenstande wohlvertrauten Schriftstellers (Wilh. v. Humboldt) so viele Anstände möglich sind, so ergiebt sich wohl der Schluß, daß es sehr schwer ist, selbständige und nicht ganz alltägliche Gedanken verständlich vorzutragen, und daß der angehende Stilist auf die Verständlichkeit der Darstellung eine besondere Sorgfalt verwenden muß.

17. Es fragt sich nun, wie die Verständlichkeit des Stiles zu erreichen sei. Zunächst ist für Bestimmtheit oder Genauigkeit des Ausdrucks im einzelnen zu sorgen. Die Sprache muß sich möglichst decken mit dem Gedanken, in der Weise, daß nichts Unrichtiges oder Zweideutiges, nicht zu viel und nicht zu wenig und alles mit den treffendsten Worten gesagt werde. Unrichtige Ausdrücke sind z. B.:

eine stille Begeisterung (statt: Bewunderung), eine scharfe Einsicht (statt: klare, deutliche), ein freiwilliger Beruf (statt: freigewählter), eine künstliche Darstellung (statt: kunstreiche, geschickte); ebenso: es klafft ein Schaden (statt: eine Wunde), den Glorienschein zertrümmern (statt: verdunkeln, oder etwa: vernichten).

Solche Ausdrücke sind nicht nur gegen den Sprachgebrauch, sondern nötigen auch dem Geiste eine unmögliche Vorstellung auf. Sätze wie:

Der Minister hatte nicht das geringste Verdienst um die Wohlfahrt des Landes; ich habe im Garten verlorene Gedichte gelesen; er sah nach jahrelanger Abwesenheit seinen Freund wieder; er schickte den Sohn auf Reise, um seinen Jugendfreund zu besuchen; der Vater kam, bald folgte der Sohn, er hatte . . .

solche Sätze sind an sich zweideutig und werden auch dann, wenn der Zusammenhang keinen Zweifel läßt, besser vermieden, wo immer der Leser leicht gestört, z. B. auf seltsame Nebengedanken geführt wird. Mit Recht empfiehlt man im Gebrauche der so häufigen rückbezüglichen Pronomina er, sein, dieser u. dgl. besondere Vorsicht. In sehr wichtigen Schriftstücken, z. B. Verträgen, Gesetzen, Testamenten, kann man nicht sorgfältig genug sprachlichen Mißverständnissen vorbeugen.

18. Wer zu viel sagt, verwirrt und ermüdet den denkenden Leser, der immer voraussetzt, daß alles Gesagte zur Sache gehöre. Die Darstellung soll also „präcis", d. h. es soll alles Entbehrliche „weggeschnitten" und der Gedanke scharf umgrenzt sein. Entbehrlich heißt uns aber an dieser Stelle nur die zwecklose Breite, nicht die wirksame Fülle. Nicht einmal das ist wirklich entbehrlich, was die Rücksicht auf die Abrundung der Form und den allgemeinen Sprachgebrauch nahelegt. In dem Satze: „Man fragte mich wohl hundertmal, wer er sei", kann leicht der zweite Teil zu kurz und gleichsam mager erscheinen; ich darf also schon aus diesem Grunde allein so schreiben: „Man fragte mich wohl hundertmal nach Stand und Namen des Herrn, oder: wer er sei, und woher er komme." Es muß nur darauf gesehen werden, daß solche zunächst formelle Erweiterungen doch auch irgendwie den Inhalt angemessen ergänzen.

Die deutsche Sprache gestattet oder liebt auch gewisse Tautologien (Begriffsverdoppelungen) wie „Art und Weise", „Oberhaupt", „Eidschwur"; diese darf man also ohne weiteres aufnehmen. Daraus folgt aber nicht sofort, daß es gut sei, „anbetrifft" statt „angeht" oder „betrifft" zu sagen; ebensowenig „die Menschen pflegen gewöhnlich"; „vor allen Dingen muß man erstens darauf achten"; „in früher, alter Zeit"; „sein letztes, jüngstes Kind". Ebenhierhin gehört die Angewöhnung, am Schluß eines Satzes ohne Grund zwei gleichbedeutende Zeitwörter zu gebrauchen: „gekauft und erworben", „erkannt und eingesehen".

Sehr oft findet man bei Hauptwörtern ein Beiwort, dessen Begriff in jenen schon enthalten ist: „der alte Greis", „die dunkle Nacht" („Pleonasmus" = Wortüberfluß); wenn ein solches Beiwort wirklich müßig ist, d. h. weder zur Hervorhebung noch zur Veranschaulichung dient, so ist es zweckwidrig und störend.

Nicht selten werden ganze Gedanken, ja sogar weite Ausführungen ohne Not und Grund in andern Worten wiederholt (mit dem Zusatze „wie gesagt" oder ohne diesen). Daran erkennt man nicht zum wenigsten

den ungeübten Stilisten. Ebenso an dem sehr häufigen Gebrauche ganz farbloser Ausdrücke, unter denen man sich wenig denken kann: „auf sonstige Weise"; „wie in gegenteiligen Fällen"; „er war nicht in der Lage"; „es hatte damit eine eigentümliche Bewandtnis"; „wie natürlich war", statt anderer bestimmten Wendungen. Selbst das unschuldige „u. s. w." bedeutet manchmal in Wirklichkeit „und hier kann ich nicht weiter".

Schlimmer ist die eigentliche Geschwätzigkeit, die nicht deutlich, sondern überdeutlich sein will oder gar vermeint, um so mehr Gedanken zu bringen, je größer der Wortschwall ist. In der Umgangssprache und in einer formell nicht vorbereiteten Rede wird man eine gewisse Redseligkeit nachsehen; aber die edlere Schriftsprache geht mit ihren Mitteln sparsam um und sucht sie nur desto besser zu verwerten.

19. Ganz widerwärtig ist der Bombast (falsches Pathos, Schwulst). Er giebt sich kund in einer ungesunden Fülle hochtrabender, unklarer Redensarten und in der Überladung mit Bilderschmuck, der erhaben sein soll, aber verhältnismäßig leer an Inhalt ist. In dem guten Stile darf die Form den Inhalt nicht überwiegen, das Wort den Gedanken nicht so umhüllen, daß man ihn wie gewisse Baumfrüchte unter dem Blattwerke kaum gewahr wird. Am wenigsten duldet man es, daß auch noch die Eitelkeit des Schriftstellers sich breit mache.

20. Verwandt ist die Gesuchtheit der Darstellung; sie hat ihren Grund in dem löblichen Streben, die alltägliche Sprache zu überbieten und durch eine edlere oder wissenschaftliche zu ersetzen. Das einseitige Streben dieser Art hebt aber nur zu leicht alle Natürlichkeit auf. Dies läßt sich schon an dem empfindsamen, überblümten Stile mancher Totenzettel, aber auch an der Schönrednerei von Ästhetikern und Recensenten, an der Vornehmheit des akademischen Lehrtons und an der ebenso dunklen wie scharfsinnigen Sprache des Stubengelehrten beobachten. Im Ausland ist gerade jener deutsche Stil, welcher am meisten Anspruch zu erheben scheint, als hochgebildet zu gelten, wegen seiner Unnatürlichkeit, Dunkelheit und Verworrenheit stark in Verruf gekommen. Unsere eigentlichen Klassiker waren in dieser Beziehung einfacher als die nachfolgenden Romantiker, Philosophen, Ästhetiker und Gelehrten, obschon auch jene von Vornehmthuerei nicht immer frei blieben, und der blumenreiche Stil Herders oft nichts weniger als ein verständiger und verständlicher Prosastil ist.

Sehr alt und noch heute sehr gewöhnlich sind die kalten Einleitungs- und Überleitungsformen, z. B. jene, in denen „man", „ich", „wir" eine große Rolle spielen: „wenn man betrachtet"; „darüber habe ich (haben wir) bei einer andern Gelegenheit das Nötige . . ."; „einem so wertvollen Buche sind wir selten begegnet"; „wir können nicht umhin, unser Urteil dahin abzugeben". Durchschnittlich ist es viel angemessener, ohne Umschweife auf die Sache zu kommen, das zu fällende Urteil einfach als ein sachliches

hinzustellen und statt der inhaltsleeren Redensarten bestimmtere Gedanken vorzutragen.

21. Gesucht und umständlich ist es auch, ohne vernünftigen Grund die einfachen Zeitwörter durch substantivische Umschreibungen zu ersetzen, weil jene als abgenützt gelten. Dieser Fehler wird heute immer allgemeiner; z. B.: „Bei dieser Gelegenheit wurde auch ein lyrisches Gedicht zum Vortrage gebracht." Von einem Drama, dessen Aufführung wirklich Mühe verursacht, mag eine so umständliche Wendung mit Recht gebraucht werden, nicht aber von einer Kleinigkeit.

Alle ähnlichen Redensarten sollten mit Vorsicht verwendet werden, z. B.: „So blieb ihm die Wahl unbenommen"; „er entrollte ein klares Bild"; „er äußerte seine Ansicht dahin . . ." Bisweilen werden solche Umschweife äußerst unpassend; z. B. scheint folgender Satz auf Stelzen einherzuschreiten: „. . . wofür seinen Dank auszusprechen der Verfasser als eine angenehme Pflicht empfindet", statt: wofür zu danken dem Verfasser (oder: mir) eine angenehme Pflicht ist; oder richtiger in Form eines Hauptsatzes: Ich benütze gern die Gelegenheit, dafür meinen Dank auszusprechen.

22. Anspruchslose Einfachheit führt auch zu angemessener Kürze. Beide geben dem Stile in den Augen des ernsten Lesers einen größern Wert als alle Schönrednerei. Denn Wahrheit, Klarheit, Einfachheit, Kürze und männliche Würde der Darstellung gehen am liebsten zusammen. Die Kürze als Vorzug des Stiles besteht nun aber nicht darin, daß möglichst wenig, sondern daß in wenigen Worten möglichst viel gesagt werde, ohne anderweitige Vorzüge der Darstellung zu beeinträchtigen. Kurz und schön ist z. B. der Satz:

Dein Glück verlieh dir, o Fürst, keinen größern Segen als die Macht, und deine Natur keine zartere Neigung als den Willen, die Wohlfahrt deines Volkes zu befördern;

oder dieser andere:

Wir gingen in den Dom und blieben darin, bis wir im tiefen Dunkel nichts mehr unterscheiden konnten.

In diesem letztern Satze wird scheinbar die Hauptsache gar nicht gesagt, und doch ist der Ausdruck derart, daß der denkende Leser erst recht aufmerksam wird, wie lange und genau der Dom betrachtet wurde. Das ist die Figur des vielsagenden Ausdrucks, der „Emphase". Man könnte sich über ein Buch ganz angemessen also äußern: „Es enthält viel Gutes und Wahres; aber dies ist größtenteils entlehnt und schon oft gedruckt. Was hingegen als Eigentum des Verfassers gelten könnte, hat entweder nur zweifelhaften Wert oder erweist sich bei genauer Prüfung als unrichtig." Knapp und kurz gesagt, heißt dies ebenso verständlich: „Das Wahre darin ist nicht neu und das Neue nicht wahr."

23. Nicht immer freilich darf die Knappheit des Sinnspruchs oder der Emphase oder jene inhaltsreiche Kürze des ersten Beispiels angewendet

werden. Der Leser braucht dann, um den Inhalt zu bewältigen, nach jedem Satze wenigstens ebenso lange Zeit zum Nachdenken, als die Lesung desselben erfordert. Da es nun aber viele Leser gibt, „die lesen, damit sie nicht denken dürfen", so muß der Stil ohne Zweifel einen Mittelweg einschlagen, indem er zwar zum Denken nötigt, aber seine Anforderungen doch nicht zu hoch spannt. Die Darstellung darf auch nie abgerissen, sondern muß zusammenhängend und fließend sein. Das allzu eifrige Bemühen um Kürze des Ausdrucks führt wieder zu Künstelei und Dunkelheit. [illegible] nötig wird, [illegible] oder [illegible] Sätze:

[illegible]

[illegible] des [illegible]:

[illegible]

[illegible]

24. [illegible]

25. Das zweite Mittel, die Verständlichkeit des Stiles zu erreichen, ist die Herstellung eines klaren Zusammenhangs verbundener Gedanken (siehe oben Nr. 16). Dazu dient vor allem der Gebrauch vermittelnder Partikeln, da diese den beabsichtigten Zusammenhang deutlich anzeigen und etwaige Lücken oder Schiefheiten in der Darstellung aufdecken. Die satzverbindenden Partikeln sind ja nichts anderes als gewisse unveränderliche Formwörter, welche auf das Verhältnis der Sätze und Gedanken hinweisen. Sie dürfen die blutleitenden Adern der Darstellung genannt werden. Wenn nun auch die deutsche Sprache von denselben nur einen mäßigen Gebrauch macht, so sollte man sie doch immer dort, wo die Folgerichtigkeit und Verständlichkeit in Frage kommt, gleichsam zur Rechnungsprüfung anwenden. In folgenden Sätzen:

Fragt mich nicht; ich kann nicht prüfen; die Gefahr verwirrt mich; laßt mich gehen . . .

wird der Zusammenhang der Gedanken sofort klar angezeigt, wenn auch die Fassung derselben vielleicht minder angemessen wird, durch folgende Bindewörter:

Fragt mich nicht; denn die Gefahr verwirrt mich so, daß ich nicht prüfen kann; darum laßt mich gehen.

Folgendes Beispiel zeigt, wie verwirrend die unvermittelte Darstellung sein kann:

Der Krieg brach aus. Der Minister hatte ihn vorausgesagt und vor übereilten Schritten gewarnt. Der König wälzte alle Schuld auf diesen. Derselbe suchte nun mit Aufbietung aller Mittel den Folgen zuvorzukommen. Seiner Fürsorge war es zu danken, daß man dem Feinde wohlgerüstet entgegentrat.

Ungleich durchsichtiger und auch gefälliger wäre diese Fassung:

Als der Krieg ausbrach, wälzte der König alle Schuld auf den Minister, und doch hat dieser in richtiger Voraussicht vor übereilten Schritten gewarnt. Trotz des ungerechten Vorwurfs bemühte derselbe sich auch nach Kräften, den schlimmen Folgen noch zuvorzukommen. In der That war es seiner Fürsorge zu danken . . .

Durch die Partikeln und überleitenden Wortformeln wird die Über-, Neben- und Unterordnung der Gedanken leicht unzweideutig bezeichnet und eben dadurch das Verständnis bedeutend erleichtert. Die mannigfachen Abstufungen der Satzbildung, welche die Grammatik lehrt, dienen zu demselben Zwecke. Beide Mittel verbunden, lassen alle Verhältnisse der Gedanken, wie Abhängigkeit, Gegensatz, größere und geringere Wichtigkeit; Folge, Begründung, Erläuterung; Einschränkung, Erweiterung, Fortschritt; Trennung und Bindung, leicht unterscheiden. Wie die Gruppierung der Figuren eines Bildes die richtige Auffassung desselben nahelegt, so dienen die Satzverhältnisse mit den vermittelnden Formwörtern dazu, die Hauptgedanken einer sprachlichen Darstellung vor andern und die Beziehungen aller untereinander hervorzuheben. Dagegen gleicht eine Darstellung, in der die Beziehungen der Gedanken aufeinander nicht den rechten Ausdruck

in der Sprache finden, einem Bilde, in dem die Figuren dem Auge in gleicher Größe, gleicher Höhe und gleicher Form erscheinen. Es kann ja allerdings in einzelnen Fällen der Wegfall der verknüpfenden Formwörter und die Aufhebung grammatischer Über- und Unterordnung der Sätze einen andern Vorteil gewähren (wie oben: Fragt mich nicht u. s. w.); aber es ist im allgemeinen dem Schreibenden dringend zu raten, behufs größerer Klarheit des Stiles, sich nicht zu viel jener kurzen, abgerissenen Sätze ohne Bindewörter und ohne angemessene Verwertung der mannigfaltigen Satzabstufungen zu bedienen. Die farblose Verbindung ganz selbständiger Sätze durch „und" (nach einem Punkte) sollte möglichst vermieden werden.

26. Der Ausdruck dieser Verhältnisse muß nun auch selbst möglichst leicht erkennbar sein. Gleiche Verhältnisse fordern gleichen, verschiedene Verhältnisse verschiedenen Ausdruck, wenn keine Störung in der Auffassung des Gedankens entstehen soll.

Man hörte die Aussage des Arbeiters, welcher den Mann kannte, welcher die That begangen hatte,

ist nicht nur härter, sondern auch minder klar, als wenn statt „welcher" einmal „der" gesetzt wäre, und zwar stände dieses am besten das zweite Mal, damit sich der zweite Nebensatz etwas leichter anschließe; auch weist „welcher", dem „solcher" entsprechend, deutlicher auf die Eigenschaft hin, während „der" einfach die Person kennzeichnet. Statt:

wenn du es kannst, soll es mir lieb sein, wenn du es übernimmst,

heißt es, auch zum Zwecke der leichtern Auffassung, besser: wofern du es kannst; statt:

er bat mich, ihm möglichst bald zu schreiben, und daß ich ihm doch mitteilen möge,

muß es heißen: ihm zu schreiben und mitzuteilen; statt:

er teilte mir den Unfall mit und was denselben veranlaßt habe,

ist zu schreiben: er teilte mir den Unfall und die Veranlassung zu demselben mit, oder: er teilte mir mit, welch ein Unfall ihn getroffen und was denselben veranlaßt habe.

27. Der Hauptgedanke muß in einem Hauptsatze ausgesprochen werden, der Nebengedanke aber nur dann, wenn der Sprechende ein besonderes Gewicht darauf legen will; z. B.:

Weil ich ihn kenne, muß ich ihn fürchten,

oder mit nachdrücklicher Betonung des Grundes zur Furcht:

ich kenne ihn, darum muß ich ihn fürchten;

nicht aber:

ich kenne ihn, so daß ich ihn fürchten muß.

Richtig ist dementsprechend auch:

ich fürchte den mir nur zu gut bekannten Feind;

nicht aber:

ich kenne den furchtbaren Feind,

weil hier die Hauptsache in einem einfachen Beiwort ausgedrückt ist. Nur wenn der Begriff des „Kennens“ in der That das Übergewicht haben soll, wird man sagen:

ich weiß recht wohl, wen ich zu fürchten habe,

oder man wird sich einer der eben getadelten Satzformen bedienen.

28. Selbst bei Nebensätzen unterscheidet die Sprache noch das größere oder geringere Gewicht derselben. So gerne sie nämlich sowohl Haupt- als Nebensätze, die einen Begriff gemein haben, zusammenzieht, so thut sie es doch nicht, wenn dadurch der Satz von dem gebührenden Nachdrucke zu viel verlöre; z. B.:

Schlechte, wenn auch besser geschriebene, oder schlechte, weil wirklich verderbliche Bücher soll man der Jugend nicht in die Hand geben.

Dafür sollten vollständige Nebensätze verwendet werden: wenn sie auch (weil sie) . . . sind.

29. Die äußerliche Beiordnung von Gedanken, welche an sich nicht gleichwertig sind, findet sich richtig angewendet, wenn die Nebengedanken dem Leser neu und für die Sache von Bedeutung sind:

Denke dir, ich traf unsern Freund in Paris; ich habe nämlich ganz gegen meinen ursprünglichen Plan den Rückweg aus Italien über Frankreich gemacht;

hier wäre die grammatische Unterordnung des zweiten Satzes (durch „weil“) gar nicht angemessen. Dieser Fehler wird sehr oft mit gewissen lose anknüpfenden Formwörtern gemacht: weil eben, der allerdings, so daß, indem; z. B.:

Der König entließ endlich den Minister, weil dieser eben seit langem seinen Wünschen nicht mehr entsprach (oder: der allerdings, oder: indem dieser),

statt: schon lange ja entsprach dieser nicht mehr den Wünschen des Monarchen. Noch unrichtiger wäre:

Der Minister entsprach nicht mehr den Wünschen des Königs, so daß dieser ihn endlich entließ.

30. Die Interpunktion, z. B. die richtige Unterscheidung von Strichpunkt und Punkt, ist in der Schrift eine gute Hilfe zur Kennzeichnung der Satzverhältnisse; ebenso Absätze im Text, oder die Hervorhebung eines Wortes durch Sperrdruck oder Unterstreichung. Das letzte Mittel freilich ist etwas verdächtig; denn es soll oft nur eine bessere stilistische Wendung ersetzen.

31. Zuweilen können durch die Wiederholung gleicher oder ähnlicher Worte, Wendungen oder Satzformen verwandte Gedanken in ihrem Verhältnis leicht kenntlich gemacht werden, z. B.

Der nächste Zweck der schönen Kunst ist die Darstellung des Schönen. Was anders bezweckt die höhere Baukunst, als aus Steinen ein schönes Bauwerk auf-

zuführen? Was will die Malerei anders, als in Farben ein schönes Bild vor Augen stellen? Was anders setzt sich die Musik zum Ziel, als die Schönheit in gefälligen Tonfolgen zu verkörpern? . . .

Diese Wiederholung ist ein sehr geläufiger Kunstgriff des Stilisten. Damit darf nicht verwechselt werden die aus Wortarmut entspringende bedeutungslose Wiederholung der gleichen Wörter (vorab von „ist" und „hat") in kleinen Zwischenräumen. Ein anderer Kunstgriff besteht in der Figur der Steigerung:

Schön ist die leblose Natur, schöner die belebte, insbesondere der Mensch; noch schöner sind ohne Zweifel die Engel des Himmels. Wieviel schöner aber muß Gott, der Schöpfer aller Wesen, sein?

Hierher gehört weiter die Figur der Verteilung. Man zerlegt nämlich ein Ganzes (wie soeben die Schöpfung und die Kunst) in seine Teile oder Unterarten und trägt auf diese Weise eine Reihe von Gedanken in leicht überschaulicher Form vor. Endlich seien noch die Figuren der Einräumung, der Übergehung erwähnt, durch welche man Gedanken, die in dem gegenwärtigen Zusammenhange nicht besonders betont werden sollen, einem Hauptpunkte der Erörterung vorausschickt.

Man kann ja einwenden, daß . . ., daß ferner . . .; dennoch aber bleibt bestehen . . .

Ich will nicht reden von . . . noch von . . .; nur Eines sei bemerkt . . .

32. Diese Figuren dienen, indem sie eine Reihe von Gedanken zusammenfassen, auch schon der Einheit der Darstellung. Die Einheit ergänzt die Bestimmtheit der Sprache im einzelnen und die Klarheit der Satzverbindung zur Verständlichkeit der ganzen Gedankenentwicklung (siehe oben Nr. 16). Jede stilistische Leistung soll ein geschlossenes Ganzes bilden, welches durch eine kurze Überschrift angemessen gekennzeichnet werden kann. Nur ein einziger Gegenstand oder doch nur solche Gegenstände, welche sich wieder unter einem einzigen, höhern Gesichtspunkt zusammenordnen, können vereint wirklich kunstgemäß behandelt werden. Denn die höchste Anforderung der Kunst ist die Einheit des Kunstwerkes. Ein Stilwerk, das aus Gedankenreihen besteht, welche kein einheitlicher Faden durchzieht und verknüpft, gleicht einem Allerlei aus Speiseresten, mit dem die Küche wenig Ehre einlegt. Die Kunst verlangt Ordnung; Ordnung aber besteht in der Beziehung mehrerer Dinge auf eins, sei dies nun ein räumlicher Mittelpunkt, sei es eine Grundvorstellung, sei es ein erster Begriff; das Sonnensystem ist eins durch Beziehung der Planetenbahnen auf die Sonne, der Garten ist eins durch die eigenartige Bebauung eines abgegrenzten Feldes, eine Abhandlung ist eins durch die ausschließliche Behandlung des Gegenstandes, von dem sie den Titel trägt.

33. Der gute Stilist sorgt, daß man den Gesichtspunkt, unter dem alles geordnet werden soll, also auch den Hauptgegenstand, nie aus den Augen verliert. Er verirrt sich von demselben nicht, wie ein Wanderer,

der das Ziel seines Weges vergißt; und wenn er doch aus gutem Grunde einige Schritte neben den Weg thut, so lenkt er bald in die gerade Richtung wieder ein. Abschweifungen, welche das Bewußtsein der Einheit aufheben, sind ein wesentliches Hindernis des Verständnisses. Hervorhebung und breite Darstellung des Nebensächlichen ist nicht minder verwerflich. Es mag dem Schreibenden vielleicht Mühe kosten, diesen und jenen Gedanken oder auch längere Ausführungen zu unterdrücken, weil ein Nebenzweck dazu drängt, sie auszusprechen; allein der wahre Künstler unterwirft sich gern den Anforderungen seines Gegenstandes. Zuweilen ist die ungezügelte Einbildung oder Begeisterung Ursache, von der geraden Bahn abzuweichen. Auch dann soll die Selbstbeherrschung Hilfe bringen. Meistens aber hat dieser Fehler seinen Grund darin, daß überhaupt der Sinn für Ordnung dem Schreibenden abgeht.

34. Man muß also stets nach einem festen Plane arbeiten und deshalb auch die allgemeine Einteilung des zu behandelnden Stoffes im Auge behalten. Für gewöhnlich lohnt es sich, dieselbe ausdrücklich vorzulegen. Man sichert dadurch sich selbst den rechten Weg und erleichtert es dem Leser, zu folgen. Die äußere Form, in der man die Stoffteilung ausspricht oder andeutet oder geschickt wieder in Erinnerung bringt, kann natürlich eine mehr oder weniger schulmäßige sein.

35. Eine Zersplitterung des Gegenstandes in kleinste Teile ist darum nicht ratsam, weil sie unnütze Mühe macht, den Fluß der Darstellung hemmt und an geistige Steifheit und Unfreiheit erinnert. Aber die Ordnung muß in allem walten; nur wer durchaus verständig schreibt, wird auch verständlich schreiben. Ein Muster im kleinen nicht nur der schönen, sondern auch der übersichtlichen und geschlossenen Darstellung ist jede gute Periode (siehe unten Nr. 48). Übrigens kann die Ordnung im großen wie im kleinen sowohl eine natürliche als eine künstliche sein; für gewöhnlich ist die natürliche (logische) vorzuziehen, zu besondern Zwecken aber darf die künstliche (die psychologische oder auch die einfach ästhetische, d. h. auf gefälligere Form berechnete) an ihre Stelle treten. Besonders wünschenswert ist es, daß ein vorausgehender Teil oder Gedanke den folgenden vorbereite und stütze.

Wieviel Einheit und Ordnung zum klaren Verständnisse beitragen, mag aus folgender kurzer Probe ersehen werden. Goethe schreibt:

„Es giebt eine zerstörende und eine produktive Kritik. Jene ist sehr leicht; denn man darf nur irgend einen Maßstab, irgend ein Musterbild, so borniert sie auch seien, in Gedanken aufstellen, sodann aber kühnlich versichern: vorliegendes Kunstwerk passe nicht dazu, tauge deswegen nicht, die Sache sei abgethan, und man dürfe ohne weiteres seine Forderung als unbefriedigt erklären; und so befreit man sich von aller Dankbarkeit gegen den Künstler. Die produktive Kritik ist um ein gutes Teil schwerer; sie fragt: Was hat sich der Autor vorgesetzt? ist dieser Vorsatz vernünftig und verständig? und inwiefern ist es gelungen, ihn auszuführen? Werden diese Fragen einsichtig und liebevoll beantwortet, so helfen wir dem Verfasser nach,

welcher bei seinen ersten Arbeiten gewiß schon Vorschritte gethan und sich unserer Kritik entgegengehoben hat."

Hier ist alles bis ins einzelnste wohl geordnet, jedes Wort auf die Leichtigkeit der lieblosen und die Schwierigkeit der nachhelfenden Kritik bezogen, und nichts eingemischt worden, was zum Grundgedanken nicht paßt; sogar der Ton der Sprache ist ganz danach gefärbt. Man beachte auch, wie die Gestaltung der Sätze und Satzteile die Einheitlichkeit der Gedankenentwicklung ausprägt, indem einander entsprechende oder zusammengehörige Gedanken auch in ähnlicher oder gleicher Form ausgesprochen sind. Endlich ist aus dieser Probe auch noch zu lernen, wie meist das Allgemeinere dem Besondern (die Einteilung den Teilen) vorausgehen, wie das Stichwort jedes Teiles zu Anfang desselben stehen und wie die Einheit des Subjektes mehrerer Sätze nach Möglichkeit so lange festgehalten werden soll, bis eine kleinere Gedankenreihe abschließt. Betrachten wir noch folgenden Satz:

Das Haus muß, wenn es dauerhaft sein soll, ein festes Fundament haben; man muß es geräumig genug bauen, damit so viele Personen darin Unterkunft finden; sodann ist darauf zu sehen, daß es nicht zu teuer komme, weil sonst die Mittel fehlen. Auf drei Punkte ist also notwendig Rücksicht zu nehmen.

Man kann hier durch leichte Änderungen viel mehr Einheit und Übersichtlichkeit in der sprachlichen Form erreichen:

Drei Punkte sind bei diesem Bau zu berücksichtigen: er muß ein festes Fundament haben, damit er dauerhaft sei; geräumig genug werden, damit er so vielen Personen Unterkunft biete, endlich nicht zu teuer kommen, damit er die vorhandenen Mittel nicht übersteige.

Durch die Anwendung der Form „um zu" für die Nebensätze würde das Ganze noch etwas gefälliger, kürzer und einheitlicher werden.

Diese knapp geschlossene Einheitlichkeit nun nähert die sprachliche Darstellung um einen großen Schritt der Einfachheit des Gedankens und somit jenem höchsten Ziele der Kunst zu schreiben, nämlich die Rede in völlige Übereinstimmung mit dem wohlgeordneten Denken zu bringen.

b) Angemessenheit der Darstellung.

36. Die Schreibart ist angemessen, wenn sie zu der allgemeinen Beschaffenheit des Gegenstandes, zum obersten Zwecke der Darstellung und zu den Umständen der Personen, Zeiten und Orte paßt. Oft bezeichnen wir diese Eigenschaft als den richtigen „Ton" oder die richtige „Farbe". Man kann sowohl klar als wahr sprechen, und doch den Zweck verfehlen, weil man ohne Umsicht und Rücksicht auf die Verhältnisse spricht.

Unmöglich kann es für Ton und Farbe des Stiles gleichgültig sein, ob man über alltägliche oder erhabene Dinge, im Scherz oder im Ernst, in Brief- oder Buchform, von der Rednerbühne oder vom Lehrstuhl, in einer Volks- oder Mittel- oder Hochschule, im Gotteshaus oder in einem Vereinslokale, zu Ungebildeten oder zu Gelehrten spricht; ob der Sprecher

ein Richter, ein Bischof oder ein König ist, ob die Gelegenheit eine gewöhnliche oder außerordentliche, eine fröhliche oder traurige, ob der Zweck ist, zu belehren oder zu überreden oder zu rühren. Dem Sprecher oder Schreiber liegt also die unerläßliche Pflicht ob, sich in seine Lage, sein Verhältnis zum Hörer oder Leser, ebensowohl wie in seinen Gegenstand hineinzudenken, und dann so zu reden, daß er nach keiner Seite hin gegen die Schicklichkeit verstoße. Bei der bloß schriftlichen Darstellung kommen nicht so viele, aber doch immer einige Rücksichten dieser Art in Betracht.

Jedes Musikstück hat seine dem Inhalt entsprechende Melodie und Tonart, deren Charakter sorgfältig gewahrt werden muß; wechselt derselbe ohne Grund oder zu häufig, so verliert die Komposition ihren festen Halt, ihre Einheit und ihre Würde. Nicht viel anders verhält es sich mit dem Ton einer schriftlichen Darstellung: er muß verständig gewählt und treu festgehalten werden. Der Schreibende hat also die Forderungen seines Stoffes, die Erwartungen und Bedürfnisse der Leser, den besondern Zweck seiner Arbeit bestimmt ins Auge zu fassen und im Auge zu behalten. Sein natürliches Schicklichkeitsgefühl aber muß dem geflissentlichen Nachdenken zu Hilfe kommen. So wird er, um im Bilde zu bleiben, die Tonstufen richtig treffen, auf denen er sich bewegen darf, wird den Ton nicht so hoch steigern, noch so tief sinken lassen, daß es einen verständigen Leser verletzt. Er wird, um denselben Grundsatz an der Malerei zu verdeutlichen, das Buntscheckige und Schreiende in der Farbengebung vermeiden; er wird die Kunst der rechten Mischung, der Abtönung, der Übergänge kennen, kurz mit Geschmack sowohl Übereinstimmung als Gegensatz in Farbe und Beleuchtung für seinen Zweck verwerten. Ruhige Prüfung und sorgfältige Arbeit wird, wie bei der Malerei, so auch bei der Schriftstellerei den Erfolg in diesem schwierigen Werke bedingen. Einzelne Regeln sind, wegen der großen Mannigfaltigkeit der Fälle, nicht eben leicht zu geben. Als Anhaltspunkte mögen folgende Bemerkungen dienen:

37. Die Schriftsprache verschmäht, mehr noch als der Ton der edlern Umgangssprache, das Gemeine, Schmutzige, Rohe. Selbst solche Plattheiten, die eine Bedeutung haben, müssen vorsichtig gebraucht werden. Vereinzelt können sie allerdings selbst dem Dichter gestattet sein, z. B.: „Der [kranke] Adler fraß seinen Schmerz drei Tage lang.“ Heine aber verwendet das Niedrige in Poesie und Prosa oft in einer Weise, daß man die Freude erkennt, die er selbst daran hat.

38. Der Schreibende versteige sich in der Flucht vor dem Gewöhnlichen nicht in eine Höhe, in welcher er sich nicht lange halten kann. Insbesondere wecke er nicht im Beginn eines Werkes Hoffnungen, die er später täuschen wird.

39. Widerlich ist zu stark aufgetragenes Lob: „Wenn Paulus jetzt lebte, würde er so schreiben.“ Der Tadel muß sich noch bescheidener äußern;

Schimpfwörter gehören am wenigsten in ein Buch. Auch zu große Neigung zur feinern Satire macht gewöhnlich dem Schriftsteller wenig Ehre.

40. Nachlässigkeit der Schreibart verletzt die gebührende Rücksicht auf den Leser; mehr aber beleidigt die Eitelkeit und die Anmaßung des Schriftstellers (das liebe „Ich"). Doch will man auch nicht, daß er sich wegwerfe; jedermann erwartet, daß der Schriftsteller sowohl durch ein selbständiges Urteil als durch einen selbständigen Stil Charakter zeige, und beurteilt nach dem Stile den Menschen. Zu vermeiden sind nur die Sucht, alles zu bekritteln und besser zu machen; immer erst beweisen zu wollen, daß man bisher in der vorliegenden Sache nichts verstanden; endlich die ganz fehlerhaften Eigenheiten der Schreibart, die „Manieren".

41. Schwer ist der Ton zu treffen im Scherze, noch schwerer, Scherz und Ernst richtig zu mischen. Den Ton zu halten, erfordert Geschick, besonders in erregter und in gehobener Rede.

42. Wie überhaupt schroffe Übergänge in der Darstellung meist unpassend sind, so stößt insbesondere der unvermittelte Wechsel des Tones.

43. Die Alten unterschieden rücksichtlich des herrschenden Tones drei Schreibarten: den niedern, mittlern und hohen Stil. Den ersten zeichnen Einfachheit und Natürlichkeit, den letzten Fülle und Kraft, den mittlern endlich Gefälligkeit und Getragenheit aus. Wie ein Bächlein durch die Ebene, so fließt der Stil des Briefes, des Dialoges, der Abhandlung bald ruhig, bald bewegt, doch nicht stürmisch dahin. Der hohe Stil gleicht bald dem wilden Gießbache, der Geröll und Baumstämme mit sich fortreißt, bald dem majestätisch wogenden Meere, je nachdem er mehr Kraft oder mehr Erhabenheit an den Tag legt. In der mittlern Schreibart endlich wiegt Schmuck und Würde vor; sie ist dem Strome zu vergleichen, der sich zugleich mächtig und ruhig in seinem Bette bewegt. Die Schilderung oder Erzählung bedient sich dieser Schreibart, sobald sie durch die Form besonders wirken will; die Rede und die Betrachtung muß sich gelegentlich des hohen Stiles bedienen.

44. Der einfache Stil ist jedem erreichbar, weil er keine besondern Kunstmittel erheischt. Er bewegt sich leicht, aber nicht ungebunden, ist bescheiden, aber nicht alltäglich, ist gedankenreich ohne hervorstechende Vorzüge der Form, kann aber den Meister offenbaren durch die treffende Wahl des nächstliegenden Ausdrucks, durch Gewandtheit bei aller Beschränkung, durch eine versteckte, oft beinahe unnachahmliche Kunst. Er verträgt sich, wie die Heilige Schrift an vielen Stellen beweist, mit dem erhabensten Inhalte:

„Die Schlange aber war schlauer als alle Tiere der Erde, die Gott der Herr geschaffen hatte. Sie sprach zum Weibe: Warum doch verbot euch Gott, von jedem Baume des Paradieses zu essen? Das Weib erwiderte ihr: Wir essen ja von der

Frucht aller Bäume im Paradiese; nur die Frucht des Baumes in der Mitte des Paradieses verbot uns Gott zu genießen oder zu berühren, damit wir nicht stürben. Es sagte aber die Schlange zum Weibe: Mit nichten werdet ihr sterben. Es weiß nämlich Gott, daß euch an dem Tage, da ihr davon esset, die Augen aufgehen und ihr wie Götter sein werdet, erkennend das Gute und das Böse. Das Weib also sah, daß die Frucht gut sei zum Essen und schön für das Auge und lieblich anzuschauen; da nahm sie von der Frucht und aß und gab ihrem Manne, der auch aß. Und es gingen ihnen die Augen auf, und als sie erkannten, daß sie nackt seien, fügten sie Feigenblätter zusammen und machten sich Schürzen."

45. Als Muster für die mittlere Stilart, in welcher eine hervorstechende Schönheit der Satzform und des Rhythmus (des Redeflusses) dem edlen Inhalt entsprechen soll, diene eine Stelle aus Schiller.

Der erhabene Charakter.

Ein Mensch, will ich annehmen, soll alle Tugenden besitzen, deren Vereinigung den schönen Charakter ausmacht. Er soll in der Ausübung der Gerechtigkeit, Wohlthätigkeit, Mäßigkeit, Standhaftigkeit und Treue seine Wollust finden; alle Pflichten, deren Befolgung ihm die Umstände nahe legen, sollen ihm zum leichten Spiel werden, und das Glück soll ihm keine Handlung schwer machen, wozu nur immer sein menschenfreundliches Herz ihn auffordern mag. Wem wird dieser schöne Einklang der natürlichen Triebe mit den Vorschriften der Vernunft nicht entzückend sein, und wer sich enthalten können, einen solchen Menschen zu lieben? Aber können wir uns wohl, bei aller Zuneigung zu demselben, versichert halten, daß er wirklich ein Tugendhafter ist und daß es überhaupt eine Tugend giebt? Wenn es dieser Mensch auch bloß auf angenehme Empfindungen angelegt hätte, so könnte er, ohne ein Thor zu sein, schlechterdings nicht anders handeln, und er müßte seinen eigenen Vorteil hassen, wenn er lasterhaft sein wollte. Es kann sein, daß die Quelle seiner Handlungen rein ist, aber das muß er mit seinem eigenen Herzen ausmachen; wir sehen nichts davon. Wir sehen ihn nicht mehr thun, als auch der bloß kluge Mann thun müßte, der das Vergnügen zu seinem Gott macht. Die Sinnenwelt also erklärt das ganze Phänomen seiner Tugend, und wir haben gar nicht nötig, uns jenseits derselben nach einem Grunde davon umzusehen.

Dieser nämliche Mensch soll plötzlich in ein großes Unglück geraten. Man soll ihn seiner Güter berauben, man soll seinen guten Namen zu Grunde richten; Krankheiten sollen ihn auf ein schmerzhaftes Lager werfen; alle, die er liebt, soll der Tod ihm entreißen; alle, denen er vertraut, sollen ihn in der Not verlassen. In diesem Zustande suche man ihn wieder auf und fordere von dem Unglücklichen die Ausübung der nämlichen Tugenden, zu denen der Glückliche einst so bereit gewesen war. Findet man ihn in diesem Stücke noch ganz als den nämlichen, hat die Armut seine Wohlthätigkeit, der Undank seine Dienstfertigkeit, der Schmerz seine Gleichmütigkeit, eigenes Unglück seine Teilnehmung an fremdem Glücke nicht vermindert, bemerkt man die Verwandlung seiner Umstände in seiner Gestalt, aber nicht in seinem Betragen, in der Materie, aber nicht in der Form seines Handelns — dann freilich reicht man mit keiner Erklärung aus dem Naturbegriff mehr aus (nach welchem es schlechterdings notwendig ist, daß das Gegenwärtige als Wirkung sich auf etwas Vergangenes als seine Ursache gründet), weil nichts widersprechender sein kann, als daß die Wirkung dieselbe bleibe, wenn die Ursache sich in ihr Gegenteil verwandelt hat. Man muß also jeder natürlichen Erklärung entsagen, muß es ganz und gar aufgeben, das Betragen aus dem Zustande abzuleiten, und den Grund des erstern aus der physischen Weltordnung heraus in eine ganz andere verlegen, welche die Vernunft zwar mit ihren Ideen erfliegen, der Verstand

aber mit seinen Begriffen nicht erfassen kann. Diese Entdeckung des absoluten moralischen Vermögens, welches an keine Naturbedingung gebunden ist, giebt dem wehmütigen Gefühl, wovon wir beim Anblick eines solchen Menschen ergriffen werden, den ganz eigenen unaussprechlichen Reiz, den keine Lust der Sinne, so veredelt sie auch seien, dem Erhabenen streitig machen kann.

46. Der hohe Stil bezweckt außerordentliche Wirkungen, entweder die glühende Begeisterung für eine Idee oder die Erschütterung des Herzens. Es folgt eine Probe von beidem zusammen:

Aus Bossuets Trauerrede auf Königin Henriette von England.

Der Herrscher im Himmel droben, dem alle Königreiche unterworfen sind und dem allein Ruhm, Hoheit und Unabhängigkeit zukommt, er allein kann sich auch rühmen, den Königen Gesetze zu schreiben und ihnen zu der Zeit, da es ihm gutdünkt, erhabene und erschütternde Lehren zu geben. Bald erhebt bald stürzt er die Throne, bald leiht er den Fürsten seine Macht, bald nimmt er sie wieder an sich und läßt jenen nichts als die eigene Schwäche. So lehrt er die Herrscher auf eine seiner Größe entsprechende Weise ihre Pflichten. Denn durch Mitteilung seiner Macht empfiehlt er ihnen den Gebrauch, den er selbst davon macht — zum Wohle der Welt, und durch Entziehung derselben bringt er sie zur Einsicht, daß alle ihre Herrlichkeit eine geborgte ist, und daß sie auch auf dem Throne seiner Hand und höchsten Herrschergewalt unterworfen bleiben. Nicht durch Wort und Lehre allein also, sondern auch durch That und Prüfung unterweist er die Fürsten: „Und nun, ihr Könige, kommt zur Einsicht; laßt euch warnen, ihr Richter der Erde.“

Christliche Zuhörer, die das Andenken an eine erhabene Fürstin, welche Tochter, Gattin und Mutter so mächtiger Könige und Beherrscherin eines dreifachen Königreichs war, von allen Seiten zu dieser Trauerfeier versammelt hat: meine Worte werden euch einen jener ergreifenden Vorgänge schildern, welche der Welt ihre Eitelkeit in nackter Blöße enthüllen. In einem einzigen Menschenleben werdet ihr alle Gegensätze irdischen Loses vereinigt finden: Glück und Elend, beides ohne Maß und Ziel. Den langen, ruhigen Genuß einer Krone, die kaum von einer andern überstrahlt wird, und alle Glücksgüter, die Geburt und Fürstenhoheit auf einem Haupte vereinigen können, seht ihr in der Folge zum Spielballe des feindlichsten Geschickes werden; die gute Sache schaut ihr anfänglich mit Erfolg gekrönt, dann aber plötzlichem Umschlag und unerhörten Wechselfällen erliegen; den Aufruhr zuerst niedergehalten, zuletzt aber völlig siegreich: da kennt die Frechheit keinen Zügel mehr, die Gesetze fallen, die geheiligte Majestät erleidet unerhörte Angriffe, Thronraub und Tyrannei machen sich breit unter dem Namen der Freiheit; eine Königin findet in drei Reichen keine Zufluchtstätte, sie flieht in ihr Vaterland, das ihr nur mehr ein Ort trauriger Verbannung ist; neunmal fährt sie über das Meer und trotzt den Stürmen; die Wogen schauen erstaunt den verschiedenen Aufzug, in dem verschiedene Anlässe sie hin und her führen; ein Thron wird auf die empörendste Weise umgestürzt und durch ein Wunder wieder aufgerichtet. Das sind lauter Lehren, die Gott den Königen giebt: so thut er der Welt die Hohlheit ihrer Pracht und ihrer Größe kund. Wenn hier die Worte versagen, wenn die Rede einem so gewaltigen und erhabenen Gegenstande erliegt, so werden doch die Thatsachen für sich selber sprechen. Das Herz einer großen Königin, zuerst gehoben durch eine lange Reihe glücklicher Ereignisse und dann plötzlich in einen Abgrund von Bitterkeit versenkt, redet laut genug; und wenn es einem Unterthanen auch nicht geziemen will, auf Grund so außerordentlicher Vorfälle Könige zu mahnen und zu warnen, so leiht doch jetzt ein König mir sein Wort, um denselben zuzurufen: „Und nun, ihr Könige, kommt zur Einsicht; laßt euch warnen, ihr Richter der Erde.“

c) Schönheit der Darstellung.

47. Der mittlere und der hohe Stil, von denen vorhin die Rede war, verdanken einen großen Teil ihrer Wirkung der schönen Form, in welche sie einen schon an sich bedeutenden Gegenstand kleiden. Aber selbst dem einfachen Stil ist eine maßvolle Formschönheit angemessen. Es liegt ja in der Natur des Menschen, daß er, sobald dem Bedürfnis genügt ist, auf Mittel denkt, seine Werke zu schmücken. Darum kann auch dem Stilisten die Verständlichkeit und Angemessenheit der Darstellung bald nicht mehr genügen, er wird sich bestreben, jene Vorzüge selbst durch die Beihilfe der Schönheit wirksamer zu erreichen. Die Prosa macht also, ohne ihren Charakter aufzugeben, eine Anleihe bei der schönen Kunst und benützt die Mittel derselben für ihren Zweck, der freilich nicht gerade in der Darstellung des Schönen besteht. Die Unterordnung der Schönheit unter diesen Zweck kommt aber der unzulässigen Vermengung der Redegattungen, Prosa und Poesie, zuvor. Als oberstes Gesetz haben wir also an die Spitze dieses Teiles der Stilistik zu stellen: Die Prosa darf die Formschönheit nicht als ihren eigentlichen Zweck, sondern nur als Hilfsmittel betrachten und darum immer nur sehr maßvoll in Anwendung bringen.

48. Der mittlern Stilgattung dient als vorzüglicher Schmuck die Periode. Der Begriff der Periode ist etwas schwankend; jedenfalls aber darf nicht jeder lange Satz so genannt werden, sondern nur derjenige, dessen Bau besonders gefällig ist. Diese Eigenschaft geht mehr die Form und Fassung als den Inhalt an; denn dieser bleibt ja bei der Auflösung der Periode erhalten. Worin besteht also jener ästhetische Wert der Form, der einen langen Satz zur Periode macht? Das Wort „Periode" bedeutet eine Bewegung in der Runde, einen Kreislauf. Die Rundung, Geschlossenheit, Einheit des Satzgefüges ist es denn auch, wonach man die Periode beurteilt. Sie muß so gebaut sein, daß sie einheitlicher als ein gewöhnlicher längerer Satz gebunden und in allen ihren Teilen verkettet ist. Als Prüfstein kann eine melodieartige Tonabstufung gelten. Wenn nämlich eine gute Periode verständig gelesen wird, so bleibt der Stimmton, bei gefällig steigender und fallender Bewegung, so in der Schwebe, daß man dem Schlußfall beständig entgegensieht, und die dadurch erregte Spannung erst mit dem letzten Worte ihre Lösung findet. Ganz ähnliche Vorzüge machen eine Tonreihe zur Melodie. Je größer und dauernder die Spannung, desto periodischer der Satz. Darum gehört auch eine gewisse Länge dazu; denn sonst würde die Spannung minder fühlbar und das gerade durch sie verursachte Vergnügen zu flüchtig sein.

49. Selbstverständlich muß die Gedankenordnung in der Periode, als der Grund der gefälligen Tonabstufung, ebenfalls Spannung und Lösung enthalten; es müssen also die vorbereitenden Gedanken den abschließenden

vorausgehen, damit auch der Geist durch Erwartung gespannt bleibe. Nicht die Beschaffenheit der Gedanken an sich kommt in Frage, sondern nur die Ordnung derselben, weniger aber die zeitliche als die in der Sache gegebene, vor allem aber die in der gegenwärtigen Auffassung begründete. Sehr oft ist die periodische Ordnung der Gedanken gerade nicht die einfachste und nächstliegende. Die Spannung in der Ausdrucksform hat nun diese Gedankenspannung erst recht zu beleuchten und zu verklären.

50. Sailer spricht irgendwo von dem Bunde der Religion mit der Kunst. Nachdem er nun gezeigt hat, wie die Religion die großen Künste, Architektur, Malerei, Skulptur, Poesie und Musik, in ihren Dienst nimmt, geht er mit folgenden Worten auf die Kleinkunst, das Kunstgewerbe über:

„Die *eine* heilige Kunst, nicht zufrieden, die Völker zur Andacht versammelt und zur Andacht gestimmt zu haben, immer neu gedrängt von neuer Fülle der Begeisterung, immer neu geschäftig, das Leben der Religion durch neue Gestaltungen auszudrücken, ruhet nicht, bis sie allem, was in der äußerlichen, geselligen Religion in das Auge fallen kann, jenes Gepräge von Reinheit, von Schönheit, von Glanz, von Harmonie gegeben hat, das im stande ist, die Gemüter zur Lauterkeit, zur Schönheit, zur unwandelbaren Harmonie zu erheben."

Lösen wir zunächst die Form dieser Periode auf, indem wir dem Stimmtone mehrere Ruhepunkte geben und auch die in dem Pronomen „jenes" und in der Wendung „ruhet nicht, bis" enthaltene Spannung aufheben:

Die Kunst ist aber nicht zufrieden . . .
Sie wird immer von neuem gedrängt . . .
Darum will sie auch allem . . . geben.
Sie erreicht damit den Zweck, die Gemüter . . .

Wir finden hier in den Gedanken immer noch jenen Fortschritt, der uns den Drang der Kunst nach Verherrlichung der Religion schön veranschaulicht. Auch diese Schönheit geht uns durch Auflösung der Gedankenordnung verloren:

Die Kunst giebt schließlich allem, was . . . ein Gepräge von . . .
Sie ist nicht zufrieden . . . wird immer neu gedrängt . . .
Sie kann also nicht ruhen; sie will vielmehr auch durch das Kunstgewerbe die Gemüter . . .

Fügen wir zwei weitere Sätze bei:

„Sie schämt sich also nicht, das Köstlichste, was die Erde in ihrem Schoße erzeugt, Edelsteine, Gold, Silber, zu Symbolen der innern Geisteslauterkeit, Schönheit, Festigkeit einzuweihen. Sie weiß wohl, daß Christus arm war, nicht habend, wo er sein Haupt hinlehnte, daß Maria, die Seligste, arm war, daß die heiligen Apostel arm waren, daß alle großen Meister aller Zeit kein sonderliches Gewicht auf Gold, Silber, Edelsteine gelegt haben; aber sie weiß auch, daß das Gemüt, im Drange, die Schönheit des innern heiligen Lebens auszudrücken, nicht zerbrochene Töpfe, nicht Kehrkot und Staubbesen zu Denkbildern seines Strebens, sondern vielmehr den köstlichsten Edelstein zum Sinnbilde seiner Lauterkeit, das feinste Gold zum Sinnbilde seiner Reinheit, und die unerschütterten Felsen zum Sinnbilde seiner innern Festigkeit macht."

In dem zweiten Satze wird jeder eine gute Periode erkennen. Allerdings findet in der Mitte ein grammatischer Abschluß statt; aber hier kommt die Figur der Einräumung („sie weiß wohl") der grammatischen Form zu Hilfe, indem sie dennoch die Spannung, selbst im Stimmtone, sichert und die Lösung im zweiten Teile der Periode erwarten läßt. Ähnlich verhält es sich mit dem folgenden „nicht zerbrochene . . .", das ein „sondern vielmehr" erwarten läßt.

51. Das Gegenteil einer periodischen Konstruktion ist diejenige, die nicht bestimmt auf etwas zu Erwartendes hinweist und dem Leser nahelegt, den Stimmton zu früh sinken zu lassen:

Gestern erhielt ich ein Buch zum Geschenk, welches von meinem Freunde mir übersandt wurde und mir große Freude machte.

Der kleinere Satz hingegen, welcher der letzten Periode voraufging („Sie schämt sich also nicht"), hat Ähnlichkeit mit einer Periode, indem bis zu dem Worte „Silber" eine merkliche Spannung erregt wird, die in der folgenden Lösung sich sehr gefällig abstuft. Lassen wir die Worte „Edelsteine, Gold, Silber" und die andern „der innern Geisteslauterkeit, Schönheit, Festigkeit" weg, so wird niemand mehr an eine Periode erinnert; denn die Spannung des Tones ist alsdann kaum beachtenswert.

52. Blieben bloß die letztern Worte fort, so wäre die Abstufung in dem die Spannung lösenden Satzteile nicht mehr der angehaltenen Spannung des ersten Teiles entsprechend. Symmetrie (Ebenmaß) in Spannung und Lösung ist unerläßlich, wenn die Schönheit der Periode ihre volle Wirkung thun soll. Erst dann ist nämlich die Tonabstufung in der Lösung und in der Spannung dieselbe.

53. Es sollte nun auch der Gedanke die symmetrische Form notwendig machen. Nicht selten findet man aber, daß selbst gute Stilisten von der rein äußerlichen Symmetrie der Form bestimmt werden und daher über das Bedürfnis des Gedankens hinaus einen Satzteil erweitern. So ist in der letzten der angeführten Perioden die etwas künstliche Unterscheidung von „Lauterkeit" und „Reinheit" gewiß auf das Streben nach einer symmetrischen Form zurückzuführen. Man gehe darin aber nicht zu weit; denn die Form hat die Bestimmung, dem Gedanken zu dienen, nicht sich ihm vorzudrängen.

54. Vereinzelt kann das Gewicht des Gedankens die Symmetrie der Form im zweiten Teil der Periode ersetzen, und so kann folgender Satz als Periode gelten:

Sollten wirklich alle Nachrichten begründet sein, wäre das Schiff untergegangen und mit ihm nicht nur meine beste Habe, sondern auch mein liebster Sohn; wären in demselben Sturme meine Geschäftsgenossen und Schuldner zu gleichem Schaden gekommen: so bin ich verloren.

Überhaupt darf eher der zweite Teil der Periode, in welchem die Spannung nachläßt, als der erste, in welchem sie sich verstärkt, kürzer sein, als das strenge Ebenmaß erfordert.

55. Diejenige Periode, in welcher die grammatische Konstruktion ganz einheitlich ist und erst mit dem Satzende abschließt, hat die geschlossenste Form und kann als vollendetes Muster gelten. Sie besteht aus Vordersatz und Nachsatz, die sich zu einander verhalten wie Hebung und Senkung, wie Spannung und Lösung. Sie darf im Deutschen nicht allzu lang sein. Unsere Sprache verträgt eine verwickelte Konstruktion nicht, sie verschmäht mehrfache „Einschachtelungen“ und ist dem häufigen Gebrauche langer Sätze, so schön sie immer gebaut sein mögen, nicht ebenso hold, wie die Sprache der Griechen und Römer. Das hängt mit der Schwierigkeit, Nebengedanken in kürzester Form einzufügen, und mit dem minder rednerischen Charakter des Deutschen zusammen. Periodische Satzgebilde von mäßigem Umfange jedoch, die mit freier gebildeten oder kurzen Sätzen angemessen abwechseln, sind für den mittlern und in der Betrachtung auch für den höhern Stil sehr geeignet. Wenn dieser dagegen eher mächtig erschüttern als erheben und begeistern soll, ist die häufige Anwendung der Periode unangemessen.

56. Von der allergrößten Wichtigkeit ist es für die zierliche („elegante“) Schreibart, die periodische Tonabstufung auf kleinere Gebilde, die wegen ihres geringern Umfangs nicht mehr als Perioden bezeichnet zu werden pflegen, nach Maßgabe der jedesmaligen Verhältnisse zu übertragen, d. h. alle oder die meisten Sätze so zu bauen, daß irgendwelche Spannung den Anfang mit dem Ende verknüpft. Es muß also nicht zu oft, wenn der Hauptsatz einen abgeschlossenen Sinn hat, noch ein Nebensatz angehängt werden, z. B.:

Ich bin ganz mit ihm zufrieden, nur daß er die äußern Lebensformen zu sehr vernachlässigt (statt: Ich wäre ganz mit ihm zufrieden, wenn er nicht . . .; hier weist das „wäre“ auf die folgende Beschränkung hin); oder: Leider vernachlässigt er . . .; im übrigen bin ich . . .; oder: Abgesehen von der Vernachlässigung . . . bin ich in allem . . .

Der erste Satz war nicht schlecht, aber immerhin unperiodisch gebildet; nicht selten aber entstellen solche Anhängsel den Stil, und man sagt dann, daß sie „nachhinken“.

Für gewöhnlich soll das Hauptverbum (oder in zusammengesetzten Formen das Participium), wo es leicht angeht, den Satz schließen; minder gut sind folgende Sätze:

Er hat ihm die Hand geboten zur Versöhnung (statt: zur Versöhnung geboten); als er zurückkehrte von der langen Reise (statt: von der langen Reise zurückkehrte).

Überhaupt hat die Wortstellung eine entscheidende Bedeutung. Durch Änderung derselben werden gut gebaute Sätze weniger periodisch; man versuche nur, folgende Sätze umzustellen:

Er gab, um ihn nicht zu betrüben, schließlich seine Einwilligung. — Ohne etwas zu ahnen, stand er am Rande des Abgrundes. — Das ist der Vorzug des Menschen, sagt Aristoteles, daß er etwas Höheres, als er selbst ist, zu erkennen vermag. — Wem der Himmel außerordentliche Gaben verliehen hat, der muß doch, um wahrhaft glücklich zu leben, dem ungeregelten Ehrgeiz entsagen. — Glückselig nenne ich den, der, um zu genießen, nicht nötig hat, Unrecht zu thun, und um recht zu handeln, nicht nötig hat, zu entbehren.

57. Mehrere kurze Sätze werden dadurch periodisch (im weitern Sinne des Wortes), daß sie sich nach Inhalt und Form als aufeinander bezogene und gleichsam in einem Atem auszusprechende leicht zu erkennen geben. Man betont sie dann von selbst in solcher Weise, daß ein angenehmer Tonwechsel, gleichsam eine einheitliche Melodie, sie eng verknüpft, z. B.:

Der Künstler ist zwar der Sohn seiner Zeit, aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling oder gar ihr Günstling ist. — Ich kann an mancherlei Sätzen zweifeln, aber daran kann ich nicht zweifeln, daß ich bin; und wenn auch jemand an seinem Dasein zweifelte, so würde durch sein Zweifeln sich sein Dasein beweisen. — Man nimmt in der Welt jeden, wofür er sich giebt, aber er muß sich auch für etwas geben; man erträgt den Unbequemen lieber, als man den Unbedeutenden duldet. — Die Kunst ist lang, das Leben kurz, das Urteil schwierig, die Gelegenheit flüchtig.

Wenn so mehrere Gedanken und Sätze oder Satzteile zu einem größern Ganzen unter einer einheitlichen Tonabstufung zusammengefaßt werden, empfindet man eine ähnliche Befriedigung wie bei der eigentlichen Periode; man erkennt deutlich Hebung und Senkung, Spannung und Lösung.

58. Auch gar nicht umfangreiche, aber zusammengesetzte oder zusammengezogene Sätze machen für sich allein einen sehr wohlthuenden Eindruck auf Geist und Ohr, wenn sie einen geistreichen Gedanken in gefälliger, sozusagen musikalischer Form enthalten; z. B.:

Im Leben kommt es auf das Thun an; das Genießen und Leiden findet sich von selbst. — Nicht überall, wo Wasser ist, sind Frösche; aber wo man Frösche hört, ist Wasser. — Den guten Mann kennst du an seinem liebsten Buche und an der Art, wie er's liest. — Es kommt mir auf die Sache an; einen Titel gebe ich gerne preis. — Ich kam, sah, siegte (Cäsars Siegesbericht).

59. Der Mittel, in kurzen Sätzen und Satzreihen einen gefälligen Rhythmus (Tonfall) zu erzielen, giebt es viele; zu den vorzüglichsten zählen diese: Gegensatz, Steigerung und überhaupt Wechselbeziehung (Parallelismus) der Gedanken; möglichst häufiger und merklicher, zumeist durch die Wortstellung hervorgerufener Wechsel des Tones; schwebende, d. h. nicht vor dem Ende abschließende Konstruktion; Glätte und Knappheit der Form, Ebenmaß und Gleichklang. Viele Sprichwörter können als Probe dienen:

Ende gut, alles gut. — Je größer der Narr, desto größer das Glück. — Wie gewonnen, so zerronnen. — Not kennt kein Gebot. — Wer nichts wagt, nichts gewinnt.

Mancher geistvolle Ausspruch, manche landläufige Redensart hat diese Spruchform, z. B.:

Weib, Wein und Würfel bringen manchen in Schaden. — Gut ist gut, besser ist besser.

Bei allen diesen Formkünsten ist weise Maßhaltung sehr zu empfehlen. Vor allem soll die Kunst der Form auch dem Inhalt entsprechen. Eine ungewöhnliche Wortstellung klingt leicht undeutsch. Nichtsdestoweniger muß man auf die Stellung der Adverbien, auf die verschiedene Wirkung der zulässigen Umstellungen, auf den Unterschied der unperiodischen Wortfolge unserer Hauptsätze und der periodischen Form unserer Nebensätze, auf den Schlußfall der Sätze und überhaupt den gefälligen Tonwechsel sorgfältig achthaben.

60. Ein der Periode verwandtes Mittel, der Rede Schönheit zu geben, sind die Figuren; sie beruhen ebenfalls auf einer eigenartigen Satzgestaltung, Wortstellung oder Ausdrucksform. Der größere Umfang aber und die kunstvollere Tonabstufung der eigentlichen Periode kommen für die Figuren nicht in Frage; dagegen sind einzelne der zuletzt erwähnten halbperiodischen Gebilde als Figuren durch besondere Namen ausgezeichnet worden. Auf die einzelnen Benennungen, die großenteils fremdartig sind, kommt es wenig an. Dagegen ist eine Gruppierung der Figuren unter höhern Gesichtspunkten für das Verständnis ihrer Bedeutung sehr wichtig. Zu den Figuren werden hier auch die Tropen gestellt (siehe unten Nr. 62), sowie einzelne nicht durch besondere Namen ausgezeichnete Schmuckmittel des Stiles. Daß die Gruppen unter sich nicht immer scharf geschieden bleiben, liegt in der Sache selbst begründet.

61. Ähnlichkeit entsprechender Worte oder Glieder nach Umfang, Wortform und Ton; z. B.:

Würden sind Bürden. — Denke viel, rede wenig, handle bedächtig. — Wenn wir die Menschen nur nehmen, wie sie sind, so machen wir sie schlechter; wenn wir sie behandeln, als wären sie, was sie sein sollten, so bringen wir sie dahin, wohin sie zu bringen sind.

Besonders werden Gegensätze in dieser symmetrischen Form ausgedrückt; sie genügen meist sogar ohne merkliche Symmetrie, um einen angenehmen Tonwechsel hervorzurufen, und beinahe läßt sich sagen, daß alle Tonabstufung mit einem, wenn auch unausgesprochenen Gegensatze der Gedanken zusammenhängt. Wie „Freud' und Leid", „Liebe und Leid", so verbindet sich auch „Wonne und Qual", „Wiege und Grab" ohne Ähnlichkeit des Klanges recht gefällig. Sehr gebräuchlich sind doppelte, ja dreifache Gegensätze, in denen jenes Ebenmaß der Glieder auftritt:

Welcher Jubel an seiner Wiege, welche Trauer an seinem Grabe! — Wär's ihm auch ehrenvoll, sich so zu opfern: mir wär' es schimpflich, solch ein Opfer anzunehmen.

Oft tritt Umstellung der entsprechenden Worte oder Glieder ein:

Ich schied als Feind; als Freund komm' ich zurück.

Das Ebenmaß und die Lautähnlichkeit wird auch in der Steigerung gern gewahrt:

Es giebt Pflanzenmenschen, Tiermenschen und Gottmenschen. — Ich kam, sah, siegte. — Gut verloren, etwas verloren; Ehre verloren, viel verloren; Mut verloren, alles verloren!

Übereinstimmung des Lautes mit der Sache ergiebt die Lautmalerei:

Ein drohender Morgen zog über uns empor; düstere Wolkenballen lagerten sich über die hohl brausende schwarze Flut; der Wind heulte stoßweise durch die Masten.

62. Eine weitere Reihe von Figuren erfreut nicht durch den Wohlklang das Ohr, sondern durch Anschaulichkeit das innere Auge der Phantasie. Mehrere derselben, welche man als Tropen bezeichnet, nennen die Dinge mit einem die Phantasie stärker anregenden Namen; es sind Figuren (d. h. besondere „Gestaltungen" der Rede) im weitern Sinne.

Auch im Lenz des Lebens können Stürme brausen. — Nach Westen beflügle dich, mein Kiel. — Mit dem Schwert erstreitet man den Lorbeer. — Im Schatten des Thrones ist gut wohnen. — Die ganze Stadt war auf den Beinen. — Man muß den Mantel nach dem Winde hängen. — Sei keine Wetterfahne. — Bringe keine Schande auf deine grauen Haare. — Der Völkerapostel sagt: Christus ist unser Friede; er hat die Gegensätze vereinigt und die trennende Scheidewand niedergerissen.

Es wird hier jedesmal statt des nächstliegenden Ausdrucks ein anderer gebraucht, welcher verständlich genug dasselbe besagt, aber stärker auf das innere Vorstellungsvermögen wirkt und überdies gewählter ist.

Den gleichen Vorteil gewähren folgende Kunstmittel: das schmückende (nicht auch unterscheidende) Beiwort:

Das kühle Grab, bedeckt mit weißem Schnee, weckt in mir kein banges Schaudern. — Der rauhe Henker schloß ihre zarten Glieder in die harten Bande.

Mehr als zwei solcher Beiwörter in einem Satze sind selten geschmackvoll.

Ferner gehört dahin das Gleichnis und die ausgeführte bildliche Vergleichung:

Wie ein schönes Traumbild entschwand mein Glück. — Wie die Spur des Vogels in der Luft, so vergeht das Menschenleben. — Der Reiche wird vorübergehen wie die Blume des Grases: die Sonne geht auf und brennt; das Gras verdorrt und seine Blume fällt ab, und die Schönheit des Aussehens ist hin: so wird der Reiche auf seinen Wegen verwelken.

Das Gleichnis und die Vergleichung muß nicht weit hergeholt, muß treffend und edel sein, nicht so:

Die Sache scheint mir so unmöglich wie das Quadrat des Kreises. — Die Schwachen werden von den Mächtigen wie Regenwürmer zertreten. — Verlernte Künste sind wie abgefallene Blätter.

Besonders wenn Gleichnis und Vergleichung in erster Linie nicht um der Klarheit, sondern um der Schönheit willen angewendet werden, ist darauf zu achten, daß sie nicht zu tief gegriffen und nicht abgenützt seien.

63. Zu lebendiger Vergegenwärtigung, und somit auch zur Unterstützung der Phantasie, dient die Einführung des Unpersönlichen als persönlich, des Entfernten als gegenwärtig, sei es in der Zeit sei es im Raume:

Schicksal war dem blinden Heiden blinde Notwendigkeit; die Notwendigkeit bekam im Mosaismus ein Auge, hieß Providenz, erhielt im Christentum ein Herz und heißt ewiger Wille der heiligen Liebe. — Ich höre die Jammerklage der Unterdrückten, sehe ihre Thränen und ihre Verzweiflung; ja selbst die Toten erheben noch aus den Gräbern ihre Stimme gegen den Tyrannen. — Ihr Berge Gelboes, kein Regen komme über euch!

Auch die grammatische Form des Präsens statt der Vergangenheit oder der Zukunft stellt das Entfernte unmittelbar vor Augen. Belebt wird die Darstellung endlich noch durch Anhäufung von beigeordneten Satzteilen, sei es, daß dieselben zur Andeutung der Vielheit durch wiederholte Bindewörter verknüpft sind, sei es, daß das gänzliche Fehlen der Bindewörter die Eile des Schreibenden oder Redenden zu versinnbilden scheint:

Vater und Mutter und Bruder und Schwester: alle waren erschienen. — Vater, Mutter, Bruder, Schwester: alles war gegen ihn. — Er beriet sich mit den Geschwistern, befragte die Freunde, zog viele andere ins Vertrauen und hatte endlich doch den gefaßten Entschluß zu bereuen.

64. Wieder andere Figuren sind solche Abweichungen von der einfachen Redeweise, welche größern Nachdruck bezwecken. Dieser wird oft durch Wiederholung erreicht:

Eitelkeit der Eitelkeiten, sprach der Prediger, Eitelkeit der Eitelkeiten, und alles ist Eitelkeit. — Ein Geschlecht geht und ein Geschlecht kommt, die Erde aber besteht auf immer. — Es giebt eine Zeit zu schweigen und eine Zeit zu reden. — Schwindet die Eintracht, so schwindet der Friede, so schwindet das Glück. — Liebe, willst du geliebt sein. — Friede, holder Friede!

Auch die sogen. rhetorische Frage, auf welche man keine Antwort erwartet oder sie selber giebt, besonders die Spannung erregende wiederholte Frage, hebt den Hauptgedanken stark hervor:

Was könnte trauriger sein als ein Jüngling ohne Streben, ein Mann ohne Thatkraft, ein Greis ohne Einsicht? — Was ziert den Jüngling? Ein ideales Streben. Was fordert das Leben vom Manne? Eine rastlose Thätigkeit. Was erwartet man vom Greise? Einsicht und Weisheit. — Wär's möglich? Könnt' ich nicht mehr, wie ich wollte? Nicht mehr zurück, wie mir's beliebt? Ich müßte die That vollbringen, weil ich sie gedacht?

Vgl. die Emphase oben Nr. 21 und andere Figuren Nr. 31, endlich weiter unten Nr. 137.

65. Bezüglich des Gebrauches der Figuren und der nahe verwandten Formmittel muß wieder und wieder betont werden, daß alle Künste der Form alsdann erst von großem Nutzen sind, wenn sie zugleich der Sache dienen. Sie dürfen nicht leer an Inhalt, nicht allzu auffällig, nicht zu häufig, nicht unnatürlich sein. Ein an guten Mustern gebildeter und durch eigene fleißige Übung und Prüfung geläuterter Geschmack muß entscheiden, was in jedem Falle angemessen und zweckdienlich sei.

d) Mittel zur Aneignung eines guten Stiles.

66. Nach Darlegung der wesentlichen Stileigenschaften erübrigt noch eine kurze Hindeutung auf die Mittel und Wege, zu einer guten Schreibart zu gelangen (siehe Nr. 12).

Vor allem thut es not, gute Sprecher zu hören und gute Schriftsteller zu lesen und sich danach zu bilden. Die Sprache liegt ja schon ausgebildet vor; es muß nur der Einzelne sich dieselbe aneignen. Die Gewöhnung an eine edle Umgangssprache ist die erste Grundlage der Kunst, schön zu schreiben. Der öffentliche Vortrag gewandter Sprecher bietet den Vorteil, die Lust zur Nachahmung zu wecken. Das eigentliche Studium bezieht sich auf die bessere Litteratur, sowohl die prosaische als die poetische.

Die Lesung der Dichter hat für den Prosastil eine größere Bedeutung, als oft angenommen wird. Freilich lernt man von Dichtern nicht gerade die Eigenart des Prosastils; die Gefahr ist nicht einmal ausgeschlossen, von der Poesie eine falsche Färbung auf die ungebundene Rede zu übertragen. Andererseits aber sind gute Dichter die größten Meister der Sprache, schon darum, weil sie naturgemäß auf eine geschmackvolle, ja glanzvolle Sprachform besonders angewiesen sind. Daher hat man von jeher mehr die Dichter als die Prosaisten zur Bildung der Jugend verwendet.

Was aber von den Dichtern zu lernen ist, betrifft nicht bloß die Kunst der äußern Redeform, also die Geschicklichkeit im gewählten Ausdruck und in der Verwendung des Redeschmuckes, sondern vorzugsweise die edle Auffassung des Gegenstandes, die kunstvolle Anlage des Schriftwerkes und die gemütreiche Durchführung im einzelnen. Dazu kommt die Fülle neuer und geistvoller Gedanken, welche den Geist des Lesers bereichern und schärfen.

67. Die Art aber, zu hören und zu lesen, ist für den Nutzen entscheidend. Nicht das unthätige, leidende Aufnehmen frommt, sondern das thätige Mitdenken; wer urteilslos nur das Dargebotene in Empfang nimmt, ohne mitzuarbeiten, ohne zu prüfen, ohne umzugestalten, wird im besten Falle das Gute nachsprechen, aber nie in den bewußten und lebendigen Besitz der Kunst gelangen. Hören und Lesen also muß zum Studium werden; man muß sich fragen, nicht nur was gesagt wird, sondern auch wie und warum; man muß über den Plan eines Schriftwerkes, über die Verteilung des Stoffes, über die Kunst der Darstellung, endlich über alle jene Punkte, welche die Stilistik als entscheidend bezeichnet, sich selber Rechenschaft geben. Nur so arbeitet man sich zu der Höhe empor, auf welcher das Vorbild steht, und macht sich zu ähnlichen Leistungen tüchtig.

68. Ebendarum ist aber auch nur das Beste gut genug und allein geeignet, ein wirklich förderndes Muster zu sein. Von seinesgleichen mag man ja dies und jenes lernen; aber nur ein Meister ist es wert, daß

wir uns ihm als eigentliche Schüler in die Lehre geben. Ein Meister wiegt ein ganzes Dutzend mittelmäßiger Talente auf; er ist wirklich schöpferisch, diese hingegen arbeiten nach Vorlagen.

Es giebt natürlich nicht sehr viele vollendete Muster des Stiles; allein man hat mit wenigen vollauf zu thun, wenn man sie auf die angegebene Weise studiert und das Gelernte fleißig wiederholt. Die Neugier, nicht das wahre Bedürfnis, treibt von einem Buche rastlos weiter zu einem andern, während doch selbst die doppelte, langsame Lesung einer wirklich mustergültigen Schrift kaum genügt. Wer oberflächlich liest, wird die beste Kunst, welche sich an der Oberfläche kaum bemerklich macht, gar nicht gewahr; er verflacht in demselben Grade, wie er sich die Arbeit bequem macht und Halbverstandenes in seinem Geiste anhäuft.

69. Der Nutzen einer guten Lesung ist ein vierfacher: sie teilt eine Fülle wohlgeordneten Gedankenstoffes und einen Schatz guter sprachlicher Wendungen mit — sie lehrt alle Regeln der Kunst in fertiger Anwendung — sie weckt den Sinn für Schönheit und Angemessenheit in Dingen, welche ihrer Feinheit oder Vielseitigkeit wegen sich kaum nach Regeln beurteilen lassen — sie weckt und schärft alle geistigen Fähigkeiten.

70. Die beste Stilschule ist aber das Schreiben und Reden selber. Auch hier mag vorweg bemerkt werden, daß Versuche in gebundener Rede, wenn auch nur in reimlosen Jamben und Trochäen, dem Prosastil sehr zu gute kommen. Eine ähnliche Übung ist die Übertragung aus Dichtern fremder Sprachen. Der Sinn für edle und gewählte Form wird durch diese Übung wie durch nichts anderes geweckt. Die Hauptsache bleibt aber für den angehenden Stilisten die eigene fleißige Ausarbeitung. Erst beim Schreiben kommen all die Mängel ans Licht, welche dem Stile anhaften; ja erst hier, wo es gilt, eigene Gedanken in eigenartiger Form darzulegen, redet man eigentlich von Stil. Daher sagte ein Schriftsteller, den man um eine Anleitung bat: „Schreibe, und ich will dir sagen, ob du schreiben kannst"; daher heißt es auch, daß der Mann und der Stil sich gegenseitig bedingen: „Der Stil ist der Mann"; daher endlich stellt ein Meister des Stiles den Satz auf: „Die Übung des Schreibens ist die vorzüglichste Bildnerin des Stiles."

71. Man muß viel und sorgsam schreiben, und entweder einem Geübtern das Geschriebene unterbreiten, oder wenigstens sich selbst ernstlich in die Schule nehmen. Die Nachprüfung durch einen andern ist äußerst wichtig nicht bloß für den Anfänger, sondern bis weit über die Schule hinaus. Wer eine wohlmeinende Kritik scheut, tritt mit vielen Fehlern, von denen er keine Ahnung hat, an die Öffentlichkeit; denn niemand ist im Urteil über sich selbst ganz unparteilich und sicher. Jedenfalls darf man die Mühe nicht scheuen, ein über das andere Mal die fertigen Arbeiten selbst unter die Feile zu nehmen. Die dazu erforderliche Zeit ist

nie verloren. Dasselbe gilt von der zeitraubenden Sorgfalt während des Schreibens. Freilich kann es vorkommen, daß man durch allzu ängstliches Nachbessern die Sache schließlich verdirbt und durch allzu zögernde Vorsicht während der Arbeit den Fluß der Rede hemmt. Aber immer bleibt es ein wahres Wort: „Nicht wer schnell schreibt, schreibt auch gut, sondern wer gut schreibt, lernt auch schnell schreiben.“ Was nachlässig hingeworfen ist, läßt sich oft durch keinerlei Feile gründlich bessern.

72. Die Übung muß stufenweise fortschreiten, vom Leichtern zum Schwerern. Zu den leichtern Vorübungen gehört unter anderem die Nachahmung. Man überträgt die Grundform eines klassischen Stückes auf einen ähnlichen Gegenstand und eignet sich zugleich mancherlei hervorragende Einzelheiten (Kunstgriffe in Behandlung des Stoffes und Formschönheiten, z. B. Figuren) an.

73. Endlich darf die Übung im Sprechen nicht fehlen. Man muß sich ernstlich einer gebildeten Ausdrucksweise auch im Umgang befleißen; muß gut geschriebene Musterstücke auswendig vortragen (Gedichte, Gespräche oder Reden); muß endlich der Gelegenheit, frei zu sprechen, nicht aus dem Wege gehen. Der öffentliche Vortrag belehrt insbesondere über den richtigen Ton einer lebendigen Mitteilung und über die den Umständen von Personen, Zeiten und Orten gebührenden Rücksichten.

II. Besondere Stilistik.

74. Die allgemeinen Vorschriften über Verständlichkeit, Angemessenheit und Schönheit der Darstellung finden eine verschiedene Anwendung, je nach dem besondern Stoffe und Zwecke. Der Stoff ist entweder *gegeben*, in Zeit oder Raum, und die Darstellung, als *Erzählung* oder *Beschreibung*, fordert vom Schreibenden außer der geschmackvollen Form nur geschickte Auswahl und Ordnung der Einzelheiten; oder der Stoff muß erst *gefunden* werden, nämlich bei der *Abhandlung*, und ist dann nicht ohne ansehnliche Geistesarbeit zu wählen, zu umgrenzen, zu sichten und zu ordnen. Nach diesen Unterschieden im Stoffe und nach dem dadurch bestimmten oder nahegelegten Zwecke gestaltet sich nun auch die Form sehr mannigfaltig; denn bald wird die eine bald die andere Stilvorschrift von so entscheidender Bedeutung, daß für ihre Anwendung wieder besondere Regeln nötig sind.

Die Erzählung setzt, der Natur der Sache nach, die Beschreibung voraus; denn zunächst wird gefragt, was ein Ding sei, dann erst, was mit ihm geschehe. Daher findet sich viel seltener eine Erzählung ohne Beschreibung, als umgekehrt. Obwohl also eine kunstreich durchgeführte, längere Beschreibung schwieriger ist als eine gute Erzählung, so kann doch mit Grund jene vor dieser behandelt werden.

a) Beschreibung.

75. Wesen. Jede Sache kann in ihrem Wesen, in ihrem Zustand und in ihrer Geschichte betrachtet werden. Die sprachliche Darstellung eines Zustandes heißt Beschreibung. Man denkt dabei zunächst an die äußern Merkmale. Die innern Wesensmerkmale werden durch die Begriffserklärung bestimmt, welche allerdings bisweilen mit der Beschreibung verbunden wird; doch rechnet man eine ausführlichere Darlegung der wesentlichen Eigenschaften und der naturnotwendigen Entwicklung zum Abhandlungsstil. Die Geschichte eines Dinges, wozu auch die zufällige Veränderung gehört, fällt der Erzählung anheim. Eine glanzvolle Beschreibung, mit und ohne Erzählung, heißt gewöhnlich Schilderung.

76. Inhalt. Die Beschreibung muß vor allem die Merkmale hervorheben, welche den Gegenstand von andern unterscheiden, ein annähernd vollständiges Bild desselben geben und auf das Wesen schließen lassen. Die übrigen sind oft ganz entbehrlich, bisweilen eher störend als fördernd. Unsere Einbildung faßt nämlich das Hervorstechende und das Ausgesonderte am besten auf, ganz wie das körperliche Auge, dagegen das mit vielem Ähnlichen Vermengte nur mit Mühe. Sehr gut ist also folgendes Gemälde:

„Wie eine Sphinx lag dunkel das zackige Capri am Horizont im Wasser und bewachte die Pforte des Golfs. Hinter der Stadt rauchte im Äther der Vulkan. und zuweilen spielten Funken zwischen den Sternen."

Das schwach beleuchtete Bild des Golfes, dem eine Insel vorgelagert ist, muß sich bei dieser Beschreibung, so knapp sie auch ist, der Phantasie einprägen. Ebenso das Bild des Vulkans hinter der im Dunkel begrabenen Stadt.

77. Anordnung. Der Fortschritt der Beschreibung geschieht, behufs leichterer Übersicht, Sonderung und Zusammenfassung, passend vom Allgemeinen und Großen zum Besondern und Kleinen; so pflegt auch das Auge sich die Auffassung eines Bildes, einer Stadt u. s. w. zu erleichtern. Man zeichnet ja auch im Gemälde zuerst die Grundlinien, um dann nach und nach ins einzelne auszumalen. Beispiel:

„Denke dir ein ziemlich langes breites Thal, an dessen Ausgang in der Ferne die Türme der Stadt sichtbar werden. Zur Rechten und zur Linken sind die mäßig hohen Hügelreihen mit üppigem Laubholz bestanden. Am Fuße der Hügel zur Rechten strömt der Fluß, auf dem du einige Kähne, vielleicht auch einen größern Kohlennachen gewahren wirst. Dein Weg führt dich an der Zeche Antonia vorbei. Ungefähr in der Mitte des Thales, etwa zwanzig Minuten vom Eingang, steht unser Dorf. Der spitze Kirchturm überragt ziemlich hoch die zwanzig umgebenden Häuser. Die blühenden Kirschbäume der Gärten bieten gegenwärtig einen sehr anziehenden Anblick. Auch der Weg den Fluß entlang ist mit Kirschbäumen besetzt. An diesem Wege kurz vor der Kirche siehst du die Wassermühle meines Vaters. Vor dem Wohnhaus zur Seite der Straße sitze ich unter der großen Linde und lade dich hiermit zu einem baldigen Besuche ein."

Wer ohne Sonderung des Verschiedenartigen, ohne Zusammenfassung des Gleichartigen und ohne Ausblick auf das Ganze die Teile eines Dinges beschreibt, bewirkt, daß man „vor Bäumen den Wald nicht sieht".

78. Kleinmalerei. Der Gegenstand der Beschreibung muß nicht ein allzu geringfügiger und gleichgültiger sein; sonst findet der Leser die Mühe, welche die Auffassung einer Beschreibung immer macht, schlecht belohnt, zumal weil alsdann die einzelnen Züge gleichfalls kleinlich sein werden. Auch hier folgt die Phantasie der Eigenart des Auges: beide fassen nur dasjenige leicht auf, was eine gewisse Größe und Bedeutung hat. Einigermaßen kann dadurch abgeholfen werden, daß man wenigstens das Allerkleinste nur ganz allmählich einführt und dann überhaupt das Kleine zu einer gewissen Bedeutung erhebt, z. B. in folgender Stelle (aus Bones Lesebuch):

„Ich blickte ziemlich gedankenlos vor mich in den Sand. Anfangs sah ich nur die graue Farbe des Bodens; allmählich aber traten mir aus dem Grau einzelne größere Steinchen hervor, indem ich an ihnen bemerkte, daß sie eine ganz andere, teils hellere teils dunklere Farbe hatten, als beim ersten Anblick die ganze Stelle zu haben schien. Von den größern gingen meine Augen zu den kleinern Körnchen über, und mit einer gewissen Überraschung erkannte ich, daß fast keines die Farbe des andern hatte. Anfangs, da ich nur die größern betrachtete, hatte ich, wie man zu thun pflegt, fast unbewußt angefangen, dieselben zu zählen, und dabei gemeint, ich könne alle die Körner, welche vor mir lagen, wohl schnell zusammengezählt haben. . . ."

Es folgen nun Betrachtungen über die große Zahl, die erstaunliche Mannigfaltigkeit der Farben und Gestalten, über die Schöpferkraft, welche zur Hervorbringung der Steinchen so gut wie zur Hervorbringung der auf der Himmelsau verstreuten Sterne unendlich sein mußte.

79. Handlung und Stimmung. Die Phantasie wird gar sehr unterstützt durch Beziehung des Beschriebenen auf das Menschenleben; denn dieses liegt uns näher als die meisten Gegenstände der Beschreibung und enthält in sich Bewegung, Fortschritt und Wärme. Man sucht also Züge aus der Geschichte eines Gegenstandes, menschliche Handlungen, Reden und Gemütsbewegungen einzuflechten. Die einheitliche „Stimmung" giebt der Darstellung einen ganz neuen Reiz; sie verhält sich wie der Grundton in einem Gemälde. Oft läßt sie auch eine höhere Idee durchschimmern, welche bei wirklich bedeutenden Stoffen ausdrücklich ausgesprochen werden mag. An die Beschreibung des jetzigen Jerusalem z. B. kann sich eine historische Vergleichung mit der frühern Herrlichkeit und weiter dieser oder jener Gedanke aus Jeremias' Klageliedern anschließen. Wieviel Erinnerungen weckt nicht die Betrachtung eines verfallenen Schlosses, eines Friedhofes! Sehr gewöhnlich ist die Form der Beschreibung, welche sich an einen Spaziergang anschließt, z. B. (nach Goethe):

Die Burgruine.

Der Weg vom neuen Schlosse führte zuerst durch eine heitere Wiesenflur am Flusse hinan. Dann ging es durch wohlversorgte Fruchtfelder sachte aufwärts, bis

uns zuerst ein Busch und sodann ein Wäldchen aufnahm, das uns mit den anmutigsten Stellen erquickte. Wir traten in ein freundliches, aufwärts leitendes Wiesenthal, welches von einer starken Quelle, die oberwärts entsprang, gewässert wurde; es war erst vor kurzem zum zweitenmal gemäht und sammetähnlich anzusehen. Nach einem lebhaften Stiege traten wir aus der umgebenden Waldung auf einen höhern, freiern Standpunkt und sahen die alte Burg, das Ziel unserer Fahrt, noch in bedeutender Entfernung über neuen Baumgruppen wie einen Fels- und Waldgipfel hervorragen. Rückwärts aber erblickten wir links durch zufällige Lücken der hohen Bäume das neue Schloß mit seinen Flügeln, Kuppeln und Türmen, wie es von der klarsten Morgensonne beleuchtet wurde; ferner den höhern, schönsten Teil der Stadt, über welche ein leichter, duftiger Rauch ausgebreitet war; rechts sahen wir den Fluß in einigen glänzenden Krümmungen, mit seinen Wiesen und Mühlen, und gegenüber dehnte sich eine weite nahrhafte Gegend aus.

Nachdem wir uns an dem Anblicke ersättigt, oder vielmehr durch seine Reize erst recht verlangend geworden waren, eine noch weitere, weniger beschränkte Aussicht zu gewinnen, stiegen wir eine steinige breite Fläche hinan, indem uns die mächtige Ruine als ein grün gekrönter Gipfel fortwährend entgegenstand. Am Fuße der Höhe standen nur einige wenige alte Bäume; aber desto mehr Felsen türmten sich empor, wie unantastbare Werke der Natur, die von Urzeiten her keinen Wechsel erlitten hatten; dazwischen lagen herabgestürzte Trümmer der Burg unregelmäßig übereinander. Durch einen Hohlweg gelangten wir zu den äußern Ringmauern und dann zu der eigentlichen Burg.

Auf einem mächtigen Felsrücken, dem festesten des ganzen Gebirges, stand der alte Thorturm: das Mauerwerk war dergestalt mit dem Felsen zusammengemauert, daß man nicht unterscheiden konnte, wo die Natur aufhöre und Kunst und Handwerk anfange. Rechts und links sah man in schaudervolle Abgründe, aus denen scharfe Felsenspitzen entgegendrohten; an den Turm aber schlossen sich nach beiden Seiten Mauern und Zwinger an, die sich terrassenförmig hinab erstreckten. Doch sind es eigentlich keine Mauerwerke mehr, die diesen uralten Gipfel umgeben; es ist eine neue Schöpfung der Natur, ein wipfelreicher Wald. Seit 150 Jahren hat keine Axt hier geklungen; überall sind die mächtigsten Stämme emporgewachsen. Der glatte Ahorn, die rauhe Eiche, die schlanke Fichte stellen sich mit Schaft und Wurzeln entgegen. Sie haben sich mit dem Gemäuer verschlungen und mit starken Ästen durch die Lücken hindurchgedrängt. Und so erblickt man die alten Spuren längst verschwundener Menschenkraft mit der lebendig fortwirkenden Natur im ernstesten Streite.

Der Eingang durch den Thorturm ist größtenteils verschüttet; mit Mühe hat man an der Seite eine enge Öffnung ausgesprengt. Durch diese wanden wir uns hindurch und traten auf den Schloßhof. Er besteht in einem flachen Felsgipfel, der von der Natur selber geplättet ist. Dennoch haben auch hier mächtige Bäume hin und wieder Wurzel gefaßt; sie sind sachte, aber entschieden aufgewachsen und erstrecken nun ihre Äste bis in die Galerien hinein, auf denen sonst der Ritter auf und ab schritt; selbst durch Thüren und Fenster bis in die gewölbten Säle hinein sind sie gedrungen und Herr davon geworden. Am wundersamsten aber wirkte ein Ahornbaum, welcher auf den Stufen, die in den Hauptturm hinaufführen, Wurzel geschlagen und sich zu einem so tüchtigen Baume gebildet hat, daß wir nur mit Not daran vorbeidringen konnten, um die Zinne der Burg zu besteigen.

Dort nun standen wir und genossen die unbegrenzte Aussicht. Das neue Schloß leuchtete stattlich von ferne herauf: die Stadt lag in ihrer völligen Ausdehnung vor uns, so daß wir durch das Fernrohr die Buden auf dem Markte unterscheiden konnten. Den Fluß schauten wir hinauf und hinab, diesseits das bergartige, terrassenweise unterbrochene, jenseits das aufgleitend flache und in mäßigen

Hügeln abwechselnde fruchtbare Land; Ortschaften unzählige, und in weiter Ferne Gebirgszüge, die mit dem blauen Himmel verschwammen. Über die große Weite lag eine heitere Stille; denn es war die Mittagsstunde eines klaren Sommertages, wo die Natur gleichsam den Atem anzuhalten scheint.

In ähnlicher Weise kann uns ein Geograph von Berg zu Berg, Thal zu Thal, Fluß zu Fluß geleiten, und so das Bild der Gegend in derselben Weise für uns zusammensetzen, wie es sich ihm selbst entrollt hat. Oder der Botaniker nimmt uns auf einen Ausflug in Wald und Feld mit, der Kunstgärtner führt uns in einem Parke, der Zoolog in einem Tiergarten herum. Hier schließt sich jedesmal die Anordnung des Stoffes an eine Bewegung an und ist dem Leser nicht weniger willkommen als die der reinen Beschreibung (siehe oben Nr. 77). Das Leblose kann sogar, wenn die Bewegung der Handlung recht lebhaft ist, scheinbar selbst Leben erhalten (vgl. unten Nr. 99 „Die Schlittenfahrt in Alaska").

80. Entstehungsgeschichte. Eine andere Art von Bewegung erzielt man endlich dadurch, daß man nicht den fertigen Gegenstand, sondern den werdenden darstellt. Es soll der Schmuck eines Festsaals beschrieben werden: da versetzt man sich in die Zeit der Zubereitung und giebt statt der Beschreibung einer ruhenden Wirklichkeit die Erzählung der allmählichen Entstehung des Festschmuckes. Es soll eine Fronleichnamsprozession beschrieben werden: man nimmt selbst einen festen Standpunkt und beschreibt statt des stehenden Zuges die einzelnen Gruppen, während sie sich vorüberbewegen; aber auch den Blumenweg läßt man vor den Augen des Lesers herrichten, wie es Kellner thut:

„Mit Laubgewinden wird der mittlere Teil der beiden Hauptstraßen abgegrenzt und nur auf beiden Seiten zum Auf- und Abgehen Raum gelassen. Innerhalb jener Gewinde zeichnen die mit der Ausführung des Blumenweges Betrauten die allgemeinen Umrisse von Teppichen nach vorher angefertigtem Modell mit Kreide ab, legen diese Linien mit den entsprechenden Blumenblättchen aus, schattieren hier mit dem schönsten Blau, dort muß das Rot, dort das Gelb, hier das Violett, dort das Grün aushelfen. Das Wappen des Papstes und die der Kardinäle sind am Morgen oder schon am vorausgegangenen Tage auf Brettern ausgelegt worden und jetzt nur noch in der Mitte der Teppiche in passender Umgebung anzubringen."

81. Einteilung. Gegenstände von ausgedehnterem Umfang erheischen die Teilung der Beschreibung; so z. B. unterscheidet die Geographie West-, Central- und Ostalpen, Quellgebiet des Rheines, Mittel- und Unterlauf. Zuweilen ist die Teilung nicht eine natürlich gegebene, sondern muß künstlich gefunden werden, z. B. bei der Beschreibung des Morgens, die nach den verschiedenen Erscheinungen und Eindrücken des erwachenden Tages etwa so eingeteilt werden kann: der Morgen in Feld, Dorf und Stadt. Oder es ist die Einteilung zwar in der Sache angedeutet, aber doch keineswegs augenfällig; so meistens in Kunstwerken, deren einheitlicher Aufbau nicht von jedem erkannt und von noch wenigern in übersichtlicher Form dargestellt wird. Hier ist beides schwierig, sowohl die Gedankeneinheit des

Ganzen wie die passende Teilung zu finden. Die Grundlinien einer solchen Beschreibung zeichnet Springer, wo er Raphaels „Schule von Athen" bespricht:

„Aus einer prachtvoll gezeichneten Tempelhalle, der Akademie, treten die beiden Philosophenfürsten, der göttliche Plato und Aristoteles, hervor. Ein reiches Gefolge steht ihnen zur Seite und füllt die Plattform der Halle. Sokrates, links von Plato, ist auf den ersten Blick kenntlich, ebenso der auf den Stufen liegende, halbnackte Diogenes.

Im Vordergrund sehen wir die Vertreter der Wissenschaften, welche auf die philosophische Erkenntnis vorbereiten, die Stufenleiter zu derselben bilden: rechts Astronomen und Geometer, links die Musiker und Arithmetiker. Natürlich hat Raphael einzelne historische Repräsentanten der Wissenschaften, als Richtpunkte für den Beschauer, seiner Schilderung einverleibt. So kann Ptolemäus mit Krone und Globus, und Pythagoras, welchem ein Knabe die Tafel mit den Harmoniezahlen vorhält, nicht verkannt werden.

Das Wichtige und Neue aber bei Raphael ist, daß er die verschiedenen Gruppen in lebendige Aktion setzt und innerlich zusammenhangen läßt. Es baut sich das Bild nicht bloß in den Linien als eine Einheit auf, es drängen auch psychologisch die Gruppen mit Notwendigkeit dem Mittelpunkt entgegen, welchen die idealen, majestätischen Gestalten Platos und Aristoteles' bilden."

82. Charakterzeichnung. Neben der Natur- und Kunstbeschreibung ist das Charaktergemälde eine ebenso schwierige als lohnende Aufgabe. Der Mensch, in seiner Eigenart nach äußern und innern Eigenschaften betrachtet, bietet einen ungleich würdigern Gegenstand der Beschreibung dar, als ein Menschenwerk oder ein Werk der Natur. Nichts ist aber auch schwieriger, als die kennzeichnenden Besonderheiten in Worten, Gebärden und Handlungen eines Menschen nach ihrer Beziehung zu innern Seelenvorgängen einheitlich und richtig aufzufassen.

Nur uneigentlich redet man vom Charakter eines Tieres, indem man es nach Menschenart auffaßt. Der Pflanze aber legt man einen Charakter bei, indem man an die Grundform ihrer Gestalt und Entwicklung, ihren „Typus" denkt.

Der Charakter sei wahr, einheitlich und bestimmt geschildert.

Wie jede Beschreibung der Wirklichkeit entsprechen muß, sei es der natürlichen, sei es der vernünftig gedachten, so muß insbesondere die Darstellung einer Persönlichkeit entweder geschichtlich treu oder innerlich wahrscheinlich sein, gemäß der dem Schreibenden gestellten Aufgabe. Die Unwahrheit stößt uns in beiden Fällen, wegen der Wichtigkeit des Gegenstandes, mehr ab als in andern Schilderungen. Es ist nun zwar leicht, eine Reihe von Eigentümlichkeiten zusammenzustellen, durch welche sich eine Person in körperlicher und geistiger Hinsicht von andern unterscheidet; aber der freie Wille ist eigentlich der Mensch, und zum Charakter gehören vor allem die sittlichen Eigenschaften; bezüglich dieser aber ist der Irrtum leicht möglich, indem man äußere Erscheinungen vorschnell auf freie Entschließungen oder Angewöhnungen zurückführt.

83. Die Charakterschilderung muß auch einheitlich und (annähernd) vollständig sein. Da ist es nun allerdings wünschenswert, wenn man sitt-

liche, geistige und körperliche Eigenschaften in eine solche Wechselbeziehung bringen kann, daß sie wie aus einer Quelle zu fließen scheinen. Allein es darf doch nichts übertrieben werden; des Zufälligen findet sich an und in jedem Menschen sehr viel, und es wäre gegen die Wahrheit, dieses als Ausfluß eines sittlichen Fehlers oder Vorzugs erklären zu wollen.

Leichter ist der Wahrheit zu genügen bei frei erfundenen Charakteren; es wird, abgesehen von der nötigen Bedeutsamkeit, nur erfordert, daß sie in sich keinen Widerspruch enthalten. Man kann hier auch leicht die Einheitlichkeit der Charaktere herstellen. Nur liegt es nahe, in farblose Allgemeinheit zu verfallen, welche nichts als eine langweilige Einheit oder Einerleiheit ist.

84. Bestimmt ist der Charakter, wenn er sich in Worten und Handlungen aller Art im großen und im kleinen, unter den mannigfachsten Verhältnissen, nicht aber bloß nach einer Richtung, mit greifbarer Deutlichkeit offenbart. Daher besteht die Aufgabe der Charakterschilderung vornehmlich darin, aus vielseitigen bedeutsamen Kundgebungen das einheitliche Gesamtbild einer Persönlichkeit wiederspiegeln zu lassen.

Wie einzelne Personen, so kann man auch Stände, Zeitalter und Völker charakterisieren.

85. Sprache. Die Beschreibung muß deutlich und anschaulich auch im Ausdruck sein: deutlich, damit sie genau sei, und anschaulich, damit sie leicht aufgefaßt werde. Die Eigenschaften müssen, um als bestimmte Merkmale erkannt zu werden, mit bezeichnenden, treffenden Worten von allem Ähnlichen unterschieden werden. Da es aber trotzdem der Einbildung schwer wird, dieselben zu einem Gesamtbilde zu vereinigen, aus dem naheliegenden Grunde, weil die Wort um Wort fortschreitende sprachliche Darstellung den Gegenstand immer nur zerstückelt und teilweise lückenhaft vorlegt, so kann man nicht genug Sorge tragen, auch durch sinnliche Anschaulichkeit, durch „malerische" Schönheit und besondere Reizmittel dem Leser das Geschäft zu erleichtern. Ein paar wohlgezogene Linien geben oft ein klareres Bild als eine ohne Geschick ausgeführte Zeichnung. Besonders zweckdienlich sind vielsagende und an Größeres erinnernde Ausdrücke, welche ganze Sätze aufwiegen; ferner solche, welche eine Bewegung andeuten, oder etwas sinnlich Hervorstechendes bezeichnen, oder eine Gemütsbewegung enthalten. Figuren aller Art (Nr. 60 ff.) sind verwendbar, freilich nicht bei jedem Gegenstande; nichts ist widerwärtiger, als wenn die Schilderung mehr Glanz entwickeln will, als der Gegenstand verdient.

86. Eine prächtige Natur- und Charakterschilderung giebt Adalbert Stifter:

Die Heide.

Im eigentlichen Sinne des Wortes ist es nicht eine Heide, wohin ich den lieben Leser führen will, sondern weit von unserer Stadt ein traurig-liebliches

Fleckchen Landes, das sie Heide nennen, weil seit unvordenklichen Zeiten ein kurzes Gras darauf wuchs, hie und da ein Stamm Heideföhre oder die Krüppelbirke, an deren Rinde zuweilen ein Wollflöckchen hing von den wenigen Schafen und Ziegen, die zeitweise hier herumgingen. Ferner war noch in ziemlicher Verbreitung die Wacholderstaude da, im weitern aber kein anderer Schmuck mehr! Man müßte nur die fernern Berge hierher rechnen, die ein wunderschönes blaues Band um das mattfarbige Gelände zogen.

Wie es aber des öftern geht, daß tiefsinnige Menschen oder solche, denen die Natur allerlei wunderliche Dichtung und seltsame Gefühle in das Herz gepflanzt hat, gerade solche Orte aufsuchen und liebgewinnen, weil sie da ihren Träumen und innerem Klingklang nachgehen können: so geschah es auf diesem Heideflecke. Mit den Ziegen und Schafen nämlich kam auch sehr oft ein schwarzäugiger Bube von zehn oder zwölf Jahren, eigentlich um dieselben zu hüten; aber wenn sich die Tiere zerstreuten — die Schafe, um das kurze würzige Gras zu genießen, die Ziegen hingegen, für die im Grunde kein passendes Futter da war, mehr ihren Betrachtungen und der reinen Luft überlassen, nur so gelegentlich den einen oder andern weichen Sprossen pflückend —, fing e r inzwischen an, Bekanntschaft mit allerlei Wesen zu machen, welche die Heide hegte, und schloß mit ihnen Bündnis und Freundschaft.

Es war da ein etwas erhabener Punkt, an dem sich das graue Gestein, auch ein Mitbesitzer der Heide, reichlicher vorfand und sich gleichsam emporschob, ja sogar am Gipfel mit einer überhangenden Platte ein Obdach und eine Rednerbühne bildete. Auch der Wacholder drängte sich dichter an diesem Orte, sich breit machend in vielzweigiger Abstammung und Sippschaft, nebst manch schönblum'ger Distel. Bäume aber waren gerade hier weit und breit keine, weshalb eben die Aussicht weit schöner war als an andern Punkten, vorzüglich gegen Süden, wo das ferne Moorland, so ungesund für seine Bewohner, so schön für das entfernte Auge, blauduftig hinausschwamm in allen Abstufungen der Ferne. Man hieß den Ort den Roßberg: aus welchen Gründen, ist unbekannt, da hier seit Menschenbesinnen nie ein Pferd ging, was überhaupt ein für die Heide zu kostbares Gut gewesen wäre.

Nach diesem Punkte nun wanderte unser kleiner Freund am allerliebsten, wenn auch seine Pflegbefohlenen weit ab in ihren Berufsgeschäften gingen, da er aus Erfahrung wußte, daß keines die Gesellschaft verließ und er sie am Ende alle wieder vereint fand, wie weit er auch nach ihnen suchen mußte, ja, das Suchen war ihm selber abenteuerlich, vorzüglich wenn er weit und breit wandern mußte. Auf dem Hügel des Roßberges gründete er sein Reich. Unter dem überhangenden Blocke bildete er nach und nach durch manche Zuthat und durch mühevolles, mit spitzen Steinen bewerkstelligtes Weghämmern einen Sitz, anfangs für einen, dann füglich für drei geräumig genug; auch ein und das andere Fach wurde vorgefunden oder hergerichtet, oder andere bequeme Stellen und Winkel, wohin er seinen leinenen Heidesack legte, und sein Brot und die unzähligen Heideschätze, die er oft hierher zusammentrug. Gesellschaft war im Übermaße da. Vorerst die vielen großen Blöcke, die seine Burg bildeten, ihm alle bekannt und benannt, jeder anders an Farbe und Gesichtsbildung, der unzähligen kleinen gar nicht zu gedenken, die oft noch bunter und farbenfeuriger waren. Die großen teilte er ein, je nachdem sie ihn durch Abenteuerlichkeit entzückten oder durch Gemeinheit ärgerten: die kleinen liebte er alle. Dann war der Wacholder, ein widerspenstiger Geselle, unüberwindlich zähe in seinen Gliedern, wenn er einen köstlichen, wohlriechenden Hirtenstab sollte fahren lassen, oder Platz machen für einen anzulegenden Weg — seine Äste starrten rings von Nadeln, strotzten aber auch in allen Zweigen von Gaben der Ehre, die sie jahraus jahrein den reichlichen Heidegästen auftischten, die millionenmal Millionen blauer und grüner Beeren. Dann waren die wundersamen Heide-

blümchen, glutfarbig oder himmelblau brennend, zwischen dem sonnigen Gras des Gesteines, oder jene unzählbaren kleinen, zwischen dem Wacholder sprossend, die ein weißes Schnäbelchen aufsperren, mit einem gelben Zünglein darinnen — auch manche Erdbeere war hie und da, selbst zwei Himbeersträuche, und sogar, zwischen den Steinen emporwachsend, eine lange Haselrute. Böse Gesellschaft fehlte wohl auch nicht, die er vom Vater gar wohl kannte, wenn sie auch schön war, z. B. hie und da, aber sparsam, die Einbeeren, die er nur schonte, weil sie so glänzend schwarz waren, so schwarz, wie gar nichts auf der ganzen Heide, seine Augen ausgenommen, die er freilich nicht sehen konnte.

Fast sollte man von der lebenden und bewegenden Gesellschaft nun gar nicht mehr reden, so viel ist schon da; aber diese Gesellschaft ist erst vollends ausgezeichnet. Ich will von den tausend und tausend goldenen, rubinenen, smaragdenen Tierchen und Würmchen gar nichts sagen, die auf Stein, Gras und Halm kletterten, rannten und arbeiteten, weil er von Gold, Rubinen und Smaragden noch nichts sah, außer was der Himmel und die Heide zuweilen zeigte — aber von anderem muß gesprochen werden.

Da war einer seiner Günstlinge, ein schnarrender purpurflügeliger Springer, der dutzendweise vor ihm aufflog und sich wieder hinsetzte, wenn er eben seine Gebiete durchreiste — da waren dessen unzählbare Vettern, die größern und kleinern Heuschrecken, in mißfarbiges Grün gekleidete Heiducken, lustig und rastlos zirpend und schleifend, daß an Sonnentagen ein zitterndes Gesänge längs der ganzen Heide war — dann waren die Schnecken mit und ohne Häuser, braune und gestreifte, gewölbte und platte, und sie zogen silberne Straßen über das Heidegras oder über seinen Filzhut, auf den er sie gerne setzte — dann die Fliegen, summende, singende, piepende, blaue, grüne, glasflügelige — dann die Hummel, die schläfrig vorbeiläutete — die Schmetterlinge, besonders ein kleiner mit himmelblauen Flügeln, auf der Kehrseite silbergrau mit gar anmutigen Äuglein, dann noch ein kleinerer mit Flügeln wie eitel Abendröte — dann endlich war die Ammer und sang an vielen Stellen; die Goldammer, das Rotkehlchen, die Heidelerche, daß von ihr oft der ganze Himmel voll Kirchenmusik hing; der Distelfinke, die Grasmücke, der Kiebitz, und andere und wieder andere. Alle ihre Nester lagen in seiner Monarchie und wurden aufgesucht und beschützt. Auch manch rotes Feldmäuschen sah er schlüpfen und schonte sein, wenn es plötzlich stille hielt und ihn mit den glänzenden erschrockenen Äuglein ansah. Von Wölfen oder andern gefährlichen Bösewichtern war seit Urzeiten aller seiner Vorfahren keiner erlebt worden, manches eiersaufende Wiesel ausgenommen, das er aber mit Feuer und Schwert verfolgte.

Inmitten all dieser Herrlichkeiten stand er oder ging oder sprang oder saß er — ein herrlicher Sohn der Heide: aus dem tiefbraunen Gesichtchen voll Güte und Klugheit leuchteten in blitzendem, unbewußtem Glanze die pechschwarzen Augen, voll Liebe und Kühnheit, und reichlich zeigend jenes gefahrvolle Element, was ihm geworden und in der Heideeinsamkeit zu sprossen begann, eine dunkle, glutensprühige Phantasie. Um die Stirne war eine Wildnis dunkelbrauner Haare, kunstlos den Winden der Fläche hingegeben. Wenn es mir erlaubt wäre, so würde ich meinen Liebling vergleichen mit jenem Hirtenknaben aus den heiligen Büchern, der auch auf der Heide vor Bethlehem sein Herz fand und seinen Gott und die Träume der künftigen Königsgröße. Aber so ganz arm wie unser kleiner Freund war jener Hirtenknabe gewiß nicht; denn des ganzen lieben Tages Länge hatte er nichts als ein tüchtig Stück schwarzen Brotes, wovon er unbegreiflicherweise seinen blühenden Körper und den noch blühendern Geist nährte, und ein klares, kühles Wasser, das unweit des Roßberges hervorquoll, ein Brünnlein füllte und dann flink längs der Heide forteilte, um mit den andern Schwestern vereint jenem fernen Moore zuzugehen, dessen wir oben gedachten. Zu guten Zeiten waren auch ein oder zwei

Ziegenkäse in der Tasche. Aber ein Nahrungsmittel hatte er in einer Güte und Fülle, wie es der überreichste Städter nicht aufweisen kann, einen ganzen Ocean der heilsamsten Luft um sich, und eine Farbe und Gesundheit reifende Lichtfülle über sich. Abends, wenn er heim kam, wohin er sehr weit hatte, kochte ihm die Mutter eine Milchsuppe oder einen köstlichen Brei aus Hirse. Sein Kleid war ein halbgebleichtes Linnen. Weiter hatte er noch einen breiten Filzhut, den er aber selten aufthat, sondern meistens in seinem Schlosse an einen Holznagel hing, den er in die Felsenritze geschlagen hatte.

Dennoch war er stets lustig und wußte sich oft nicht zu halten vor Frohsinn. Von seinem Königssitze aus herrschte er über die Heide. Teils durchzog er sie weit und breit, teils saß er hoch oben auf der Platte oder Rednerbühne, und soweit das Auge gehen konnte, so weit ging die Phantasie mit, oder sie ging noch weiter und überspann die ganze Fernsicht mit einem Fadennetze von Gedanken und Einbildungen, und je länger er saß, desto dichter kamen sie, so daß er oft am Ende selbst ohnmächtig unter dem Netze steckte. Furcht der Einsamkeit kannte er nicht; ja, wenn recht weit und breit kein menschliches Wesen zu erspähen war, und nichts als die heiße Mittagsluft längs der ganzen Heide zitterte, dann kam erst recht das ganze Gewimmel seiner innern Gestalten daher und bevölkerte die Heide. Nicht selten stieg er dann auf die Steinplatte und hielt sofort eine Predigt und Rede — unten standen die Könige und Richter, und das Volk und die Heerführer, und Kinder und Kindeskinder, zahlreich wie der Sand am Meere; er predigte Buße und Bekehrung — und alle lauschten auf ihn; er beschrieb ihnen das Gelobte Land, verhieß, daß sie Heldenthaten thun würden, und wünschte zuletzt nichts sehnlicher, als daß er auch noch ein Wunder zu wirken vermöchte. Dann stieg er hernieder und führte sie an, in die fernsten und entlegensten Teile der Heide, wohin er wohl eine Viertelstunde zu gehen hatte; er zeigte ihnen nun das ganze Land der Väter und nahm es ein mit der Schärfe des Schwertes. Dann wurde es unter die Stämme eingeteilt und jedem das Seinige zur Verteidigung angewiesen.

Oder er baute Babylon, eine furchtbare und weitläufige Stadt — er baute sie aus den kleinen Steinen des Roßberges und verkündete den Heuschrecken und Käfern, daß hier ein gewaltiges Reich entstehe, das niemand überwinden kann als Cyrus, der morgen oder übermorgen kommen werde, den gottlosen König Balsazar zu züchtigen, wie es ja Daniel längst vorhergesagt hat.

Oder er grub den Jordan ab, d. i. den Bach, der von der Quelle floß, und leitete ihn andere Wege, — oder er that das alles nicht, sondern entschlief auf der offenen Fläche und ließ über sich einen bunten Teppich der Träume weben.

Die Sonne sah ihn an und lockte auf die schlummernden Wangen eine Röte, so schön und gesund wie an gezeitigten Äpfeln, oder so reif und kräftig, wie an der Lichtseite vollkörniger Haselnüsse, und wenn sie endlich gar die hellen, großen Tropfen auf seine Stirne gezogen hatte, dann erbarmte sie der Knabe, und sie weckte ihn mit einem heißen Kusse.

So lebte er nun manchen Tag und manches Jahr auf der Heide und wurde größer und stärker, und in das Herz kamen tiefere, dunklere und stillere Gewalten, und es ward ihm wehe und sehnsüchtig — und er wußte nicht, wie ihm geschah. Seine Erziehung hatte er vollendet, und was die Heide geben konnte, das hatte sie gegeben. Sein Auge ging über die fernen Duftstreifen des Meeres und noch weiter hinaus, als müsse dort draußen etwas sein, was ihm fehle, und als müsse er eines Tages seine Lenden gürten, den Stab nehmen und weit, weit von seiner Herde gehen.

Die Wiese, die Blumen, das Feld und seine Ähren, der Wald und seine unschuldigen Tierchen sind die ersten und natürlichen Gespielen und Erzieher des

Kinderherzens. Dann wenn das fruchtbare Herz hungert nach Wissen und Gefühlen, dann schließ ihm die Größe der Welt und des Menschen und Gottes auf.

Und somit laßt uns Abschied nehmen von dem Knaben auf der Heide.

Einen höhern, zum Teil rührenden Ton schlägt Alex. v. Humboldt an in der Schilderung des Erdbebens von Caracas:

„Es ward vier Uhr nachmittags. Plötzlich tönten die Glocken. Aber nicht Menschenhand war es, die sie zum Grabgeläute zwang. Eine zehn bis zwölf Sekunden lange Erschütterung schreckte das Volk; die Erde schien flüssig und kochend. Man glaubte schon, die Gefahr sei vorüber, als sich der heftigste unterirdische Donner hören ließ, aber stärker und anhaltender als das Rollen der Gewitter in dieser Jahreszeit. Unmittelbar auf dieses Gewitter folgte eine senkrechte, drei bis vier Sekunden anhaltende Bewegung, welche zugleich von einer horizontalen, wellenförmigen begleitet war. Diese Stöße erfolgten in zwei sich durchkreuzenden Richtungen, von Norden gegen Süden und von Osten nach Westen. Solcher zusammenfahrenden Doppelgewalt konnte nichts widerstehen; in einer Viertelminute war Caracas ein Schutthaufen, der neun- bis zehntausend seiner Einwohner begraben hatte.

Die Nacht vom Grünen Donnerstag auf den Karfreitag bot den Anblick eines grenzenlosen Elends dar. Beim Einsturze der Stadt hatte sich eine dicke Staubwolke erhoben und die Luft wie mit einem schweren Nebel erfüllt und verfinstert. Gegen Abend schlug sich der Staub zur Erde nieder; die Luft wurde wieder rein, die Erde ward fest und ruhig und die Nacht so still und schön wie je zuvor. Der fast volle Mond leuchtete, und die heitere Gestalt des Himmels bildete einen erschütternden Abstich gegen den Jammer der Menschen und die dunklere Erde, welche mit Leichen und Trümmern bedeckt war. Mütter trugen die Leichname ihrer Kinder im Arme und konnten nicht ablassen von der Hoffnung, sie wieder ins Leben zu bringen. Jammernde Haushaltungen durchzogen die Schutthaufen, die noch am Morgen eine froh belebte Stadt waren, um einen Bruder, einen Freund zu suchen, dessen Schicksal noch unbekannt war. Hier und dort hörte man dumpfe Stimmen aus dem Schutte heraus um Hilfe rufen. Über zweitausend Verwundete wurden hervorgezogen. Dabei fehlte es an Werkzeugen zur Hinwegräumung des Schuttes; man mußte sich der bloßen Hände bedienen. Die Verwundeten und Kranken wurden an das Gestade des kleinen Guyaraflusses gelagert; die schattigen Bäume waren ihr einziges Obdach; Betten, Leinwand zum Verbande der Wunden, Arzneien, alle Gegenstände der ersten Bedürfnisse waren vergraben; in der Stadt war kaum reines Wasser zu finden.

Die Bestattung der Toten war sowohl durch die Religion als durch die Sorge für Gesundheit geboten. Da es aber unmöglich war, sie einzeln zu beerdigen, so wurden Kommissarien verordnet, welche für die Verbrennung sorgen mußten. Dieses traurige Geschäft dauerte viele Tage. Dabei sammelten sich mehrere Haufen von Menschen und stellten feierliche Prozessionen an, bei welchen sie Totenlieder sangen. Andere, von Geistesverwirrung befallen, beichteten laut auf der Straße. Rückerstattungen wurden von Leuten verheißen, welche niemand eines Diebstahls beschuldigt hatte. Familien, die lange in Feindseligkeit miteinander gelebt, versöhnten sich in dem Gefühle gemeinsamen Unglückes."

87. Die altnordischen Sänger schildert Alex. Baumgartner in treffenden Zügen:

„Lange vor der Einführung des Christentums auf Island und in Norwegen hatte sich an den Höfen der norwegischen Könige und Großen die Sitte entwickelt, daß redegewandte Männer das Lob ihrer gestorbenen, später auch das ihrer lebenden

Herren in feierlichen Liedern besangen. Es war das einzige Mittel, den Kämpfen, Waffenthaten und Siegen der Fürsten wie des Volkes die gewünschte Unsterblichkeit zu sichern. Skalden nannte man diese Dichter, welche ihre Lieder so oft wiederholen mußten, bis sie im Gedächtnis des Volkes haften blieben. Sie Hofdichter oder höfische Dichter zu nennen, ist nicht ganz unberechtigt, kann indes leicht mißverständlich werden. Denn nicht aus kleinlicher Eitelkeit gingen ihre Lieder hervor, sondern aus hoher, männlicher Ruhmbegier, stolzer kriegerischer Begeisterung, einem kräftigen Selbstgefühl, das in dem Ruhm der Herrscher und Heerführer zugleich die eigene Würde, die Ehre des eigenen Volkes und die Macht der Stammesgötter verherrlicht fand.

Gleich ihren Königen waren auch die Skalden kühne Abenteurer, die sich bald in den Gebirgen und Fjorden Norwegens, bald in Island, bald auf dem Meer, den Orkneys, Shetlandsinseln, den Färöern, den Hebriden und britischen Inseln, bald in Schweden, Dänemark und Grönland herumtummelten, Kämpfe lieferten und Kämpfe besangen, um schöne Frauen warben und schweres Leid um sie litten, die Thaten der Herrscher feierten und die Feste des Volkes verherrlichten, mehr Poesie lebten als eigentlich dichteten. Von den Litteraturhistorikern späterer Zeiten ist das Verdienst dieser Skalden nicht selten zu gering angeschlagen worden. All ihr Ruhm ist nahezu auf die Geschichtschreiber übertragen worden, welche nachmals den guten Gedanken hatten, mit den noch im Volksmund erhaltenen Dichtungen ihre Chroniken auszuzieren. Der poetische Hauch, der diese Geschichtswerke durchweht, rührt aber zu gutem Teil von jenen Barden her, welche die Abenteuer des 9. Jahrhunderts oder der folgenden mit durchlebten, durchaus nicht als feile Hofdiener und Speichellecker der Könige, sondern als kampfgewaltige freie Männer, die dienen konnten, wem sie wollten, und sich dessen bewußt waren. Sie standen nicht als eine eigene Menschenklasse da, sie traten nur als die geistig Begabtern des kriegerischen Zeitalters hervor.

Einen mächtigern Aufschwung nahm die Skaldenpoesie erst, als der Norden durch die Wikingerzüge in häufigere Berührung mit den bereits christlichen Ländern trat und das Christentum vernehmlich an seine Pforte klopfte. Da die Dichter aber Worte und Formen, Bilder und Gedanken, Stabreim und Rhythmus den frühern Götter- und Heldenliedern entlehnten, in ihrem wilden Treiben noch ganz oder halb heidnisch blieben, so behielt die Skaldenpoesie auch in der Folgezeit noch lange ihren frühern, vorherrschend weltlich-kriegerischen Charakter mit mythologischer Färbung."

Von demselben Schriftsteller ist folgende Charakteristik eines jungen Norwegers entlehnt:

„Was ein ‚Gut' ist und sein soll, das habe ich bereits vermeldet. Als wir das zweite Mal von Vossevangen aufbrachen, um uns diesmal nördlich zu wenden, da erhielten wir denn auch einen richtigen ‚Gut'. Ein keder, frischer Junge war's von etwa 13 Jahren, nicht sonderlich groß, eher mager als voll, aber gesund und kräftig. Lars hieß er, d. i. Lorenz — ein sehr verbreiteter Name. Geschickt wie ein Alter schirrte er den Gaul in die Kjärre, band unser bißchen Gepäck fest, stellte sich auf das hohe, schmale Tritteisen hinten am Wägelchen, das fast eher einem Steigbügel als einem Trittbrett glich, übergab dem Herrn Baron das Leitseil, ein wirkliches Seil, nicht etwa ein ledernes, nebst einem Birkenreis, das die Stelle einer Peitsche vertreten sollte, und lustig ging es zum Dorf hinaus. Obwohl etwas ärmlich gekleidet, Wams und Hose mit verschiedentlichen Flicken übernäht, hatte der ‚Gut' doch gar nichts Bettel- oder Bedientenhaftes an sich. Er hätte eine ganze Reichsverwaltung nicht mit einer ruhigern Grandezza an einen Statthalter übergeben können, als er die Leitung seiner Kjärre uns anvertraute. Da er von

unserem deutschen Gerede nichts verstand, summte und pfiff er leis sein eigen Lied vor sich hin. Auf unsere Fragen war er kurz angebunden. Es war ihm nicht übelzunehmen; denn auf die Dauer muß es langweilig sein, jeden Tag dieselbe Katechese zu hören: Wie heißt der Berg? und wie heißt jener Berg? und der Fluß? und der See? Zu erzählen hat so ein ‚Gut‘ auch nicht viel. Bis zur Konfirmation muß er während des Winters zur Schule und wird, wie alle jungen Weltbürger, mit Lesen, Schreiben und Rechnen geplagt. Dazu muß er seinen lutherischen Katechismus lernen, damit man ihn zur Zeit konfirmieren kann. Ein übermäßig gespickter Schulsack von Theologie wird ihm dabei nicht aufgebunden, aber er lernt doch wenigstens die Grundwahrheiten des Christentums kennen. Im Sommer gehört der ‚Gut‘ den Eltern, muß helfen arbeiten, das Vieh besorgen, graben, jäten, fischen, fahren. Was der ‚Gut‘ am frühesten und besten kennen lernt, das ist sein ‚Hest‘. Damit wächst er auf. Sobald nur die Beine reichen, muß er hinauf aufs Pferd, erst vor dem Vater her, dann allein. Früh lernt er das Pferd füttern, schirren, leiten. Er bringt es zur Weide und Tränke. Er weiß es auswendig, alle seine guten und schlechten Eigenschaften, Alter, Namen, Abkunft, Dienstfähigkeit, was es liebt und flieht, wann und wie es krank gewesen, wie man es kuriert hat, was es gekostet, was es jetzt wert ist, was für Fahrten es gemacht, welche Wege es kennt, wovor es scheut, woran es gewöhnt ist. Der kluge ‚Hest‘ kennt auch seinen ‚Gut‘ ganz genau. Ein leiser Pfiff seines ‚Gut‘, ein fast unmerklicher Schnalzer mit den Lippen gilt ihm mehr als ganze Reden von Unbekannten. Mit Luchsaugen beobachtet der ‚Gut‘, wie der Fremde seinen ‚Hest‘ behandelt; wer ihn schont, der ist sein Freund; wer ihn übel behandelt, der ist sein Feind. Für sich selbst macht der ‚Gut‘ keine hohen Anforderungen, aber der ‚Hest‘ darf nicht überhetzt werden, er muß von Zeit zu Zeit zu trinken bekommen, und müßte man dafür auch etwas vom Wege abbiegen. Sobald der Weg nur etwas steigt, springt der ‚Gut‘ ab und geht zu Fuß, als ob das Pferd die Herrschaft und er nur ihr Diener wäre. Erst wenn der Weg wieder eben wird oder abwärts geht, springt der ‚Gut‘ wieder auf, flink wie ein Eichhorn. Wenn der Weg viele Bakken hat, d. h. hügelauf, hügelab geht, so giebt's einen wahren Tanz; husch! ist der ‚Gut‘ vom Wagen und trippelt neben dem Pferde her; husch! ist er wieder oben und treibt mit einem Zeichen das Pferd an. Wer von beiden den Weg besser kennt, das ist schwer zu sagen. Sie leben und fahren en compagnie, nur eine Firma, ein Geschäft — als wären sie ganz füreinander geschaffen und machten zusammen nur ein Wesen aus.“

Aus bekannten Lesebüchern vgl. B (Bone) I Nachtigallenwäldchen, Eispalast, Fliege; B II der Berg Thabor, Bedeutsamkeit der Berge, Die Llanos (Steppen); D (Deycks) Rheinstrom, Steppen, Nordlicht; G (Götzinger) I Kokospalme, Brotbaum; K (Kellner) Kamel, Fichte, Steppen; Kh (Kehrein) II Wald und Feld, Von Rio Grande nach Montevideo; P (Pütz) Nilstrom, Venedig, Natur in den Tropen; W (Wackernagel) III Chamounithal, Des Alpenlandes Natur und Art, Völkerschlacht bei Leipzig.

Charakteristiken: B I Tobias Witt, Neujahrsnacht eines Unglücklichen (auch D); B II Karl V.; Bsch (Buschmann) III Perikles, Cato; D Entzückung des Las Casas, Franz I. von Frankreich; K Coriolan, Bischof Sailer; Kh II Cäsar, Innocenz III., Andreas Hofer, Prinz Eugen; P Blücher, Cäsar, Zeitalter des Perikles; W III Die Japanesen, Das Rittertum.

Beschreibung von Kunstwerken: B II Der Münster in Straßburg, Das letzte Abendmahl von L. da Vinci; Bsch Laokoon; D Der Parthenon, Der vatikanische Apollo; H (Heyse) III Dom zu Köln, Münsterturm zu Freiburg; K Das Abendmahl von L. da Vinci; P Torso des Herkules, Kölner Dombild; W I Bauwerke der alten Ägypter; W III Der Straßburger Münster.

b) Die Erzählung.

88. Wesen. Erzählen heißt den zeitlichen Verlauf von Begebenheiten berichten. Diese Aufgabe entspricht ganz der Natur der menschlichen Rede, welche ebenfalls in der Zeit fortschreitet. Beschreibung und Erzählung verhalten sich wie die Schilderung dessen, was in einem Dinge nebeneinander, also zuständlich ist, zu dem Berichte über das, was nacheinander mit demselben geschieht, also die Geschichte desselben ausmacht.

89. Vollständigkeit und Übersichtlichkeit. Wie die Beschreibung alle bedeutenden Merkmale eines Dinges zusammenstellt, um selbst ein Ganzes zu sein, so die Erzählung einen geschlossenen Kreis von Begebenheiten; denn nicht jede Erwähnung eines Vorganges oder einer Handlung heißt Erzählung, sondern die geordnete Darstellung der hervorstechenden Punkte, Stufen, Umstände in der zeitlichen Fortbewegung (Geschichte und äußern Entwicklung) des Dinges. Eine auf den knappsten Ausdruck zurückgeführte Erzählung ist Cäsars Siegesnachricht: „Ich kam, sah, siegte.“ Die Bekanntschaft mit der Aufgabe Cäsars, den Pharnaces aus Vorderasien zu verjagen, vorausgesetzt, sehen wir Beginn, Verlauf und Ausgang des Krieges so verständlich und vollständig berichtet, wie man es von einer ersten Nachricht nur erwarten konnte. Wie in der Beschreibung, so hindert auch in der Erzählung die Anhäufung des Nebensächlichen manchmal die Auffassung des Ganzen. Freilich wird man einen so kurzen Bericht kaum eine Erzählung nennen; aber wir finden in demselben doch einen musterhaften Entwurf zu einer Erzählung, wir sehen den Zielpunkt der Handlung und die auf denselben gerichteten wesentlichsten Teilhandlungen bedeutungsvoll hervortreten. Durch dieses Mittel muß einer jeden Erzählung Einheit, Vollständigkeit und Übersichtlichkeit gesichert werden.

Man kann noch andere besondere Kunstgriffe anwenden, um eine umfangreichere Erzählung übersichtlich zu gestalten. Bisweilen lassen sich begleitende Umstände und Nebenhandlungen von der Hauptsache, welche nach der Zeitfolge berichtet wird, absondern und am Schlusse nachtragen. So wird es ganz natürlich sein, den Verlauf einer Schlacht zuerst in großen Zügen vor Augen zu stellen und dann auf Einzelheiten, z. B. Zahl der Toten und Verwundeten, Schicksal einer kleinern Truppenabteilung, diese und jene Heldenthat, zurückzukommen. Manche Einzelheiten versteht man auch, soviel es nötig ist, von selber mit, wenn eine vielsagende Kürze nur ganz leicht auf sie hindeutet. Eine geschwätzige Breite, die alles, auch das Geringfügigste, berichten will, sagt oft nur um so weniger. Jene drei Worte Cäsars hingegen wogen für die Empfänger lange Reden auf. Von den Denkwürdigkeiten, welche derselbe Cäsar über den gallischen Krieg im Lager eilig niederschrieb, sagt Cicero, ein wahrlich nicht wortkarger Stilist: es scheine zwar, als wolle der Verfasser nur einem Ge-

schichtschreiber den Stoff darbieten, und vielleicht lasse sich wirklich ein Thor verleiten, an demselben seine Redekünste zu versuchen; aber dem Verständigen habe er es mit seinen knappen, schmucklosen Aufzeichnungen völlig verleidet.

90. Einteilung. Die verständige Einteilung einer großen Reihe von Begebenheiten hilft nicht minder zu leichterer Übersicht. Es werden Gruppen gebildet, welche nicht nur zeitlich, sondern auch sachlich sich voneinander absondern und je ihre Einheit von einer bestimmten Aufgabe und Leistung erhalten. Ganz naheliegend ist die Unterscheidung von Vorbereitung, Ausführung und Folgen. Im Verlaufe der Hauptbegebenheit gehen sodann nicht selten verschiedene Strömungen nebeneinander, denen der Erzähler trotz einer kleinen Störung der Zeitfolge bis zur Einmündung in eine andere Strömung folgen kann. In jedem Roman finden sich Beispiele, wie Teilhandlungen nebeneinander fortgeführt werden, bis etwa die getrennten Personen nach mancherlei besondern Schicksalen wieder vereinigt werden. Die echte Erzählungskunst sorgt aber dafür, daß der Faden der Erzählung bis zu einem Ruhepunkte der Handlung fortgesponnen und nirgendwo willkürlich abgerissen werde.

91. Einzelzüge und die Bedeutung des Erzählten. Dem Erzähler wird es leichter als dem Beschreiber, bei äußerlich geringfügigen Dingen die Aufmerksamkeit zu fesseln, weil solche im Menschenleben, dem Hauptgebiete der Erzählung, sehr oft eine ansehnliche Bedeutung haben. Daher die Menge ganz kurzer, aber charakteristischer Geschichtchen. In einem weitläufigern Stoffe ist es von Wichtigkeit, auf solche Einzelzüge zur Charakterzeichnung zu achten; denn nicht alles, was geschehen ist, sondern nur was Bedeutung hat, verdient erzählt zu werden.

Damit hängt es zusammen, daß die höhere Einheit einer Erzählung viel öfter als bei der Beschreibung auf dem höhern, sittlichen oder geistigen Gebiete, also in einer Idee zu suchen ist. Daher sind auch kurze Betrachtungen über das Erzählte bisweilen nicht unangemessen.

92. Schilderung. Zu größerer Vollständigkeit und Abwechslung werden in die Erzählung nicht nur Charakterzeichnungen, sondern auch Beschreibungen aller Art aufgenommen. Aber Beschreibungen lebloser Gegenstände müssen sparsam eingestreut werden; sie halten sonst den Gang der Begebenheiten auf und werden vom Leser überschlagen. Nur wenn sie, wie z. B. im Beginne der Erzählung, den Hintergrund der Begebenheit selber zeichnen, haben sie größern Wert, müssen aber immer knapp gehalten sein. Einzelzüge beschreibender Natur sind öfter sehr gut angebracht. Charakterschilderungen, so gut sie auch zu Erzählungen passen, werden doch noch besser nicht in selbständiger Form vom Erzähler eingelegt, sondern in gelegentlichen Zügen von den Personen selbst durch ihre Handlungen und Reden gegeben.

93. Zusammenhang. Dennoch muß immer so viel Schilderung, überhaupt von allem Unwesentlichen so viel in die Erzählung aufgenommen werden, daß die Handlung, wie in ihrem wirklichen Verlaufe, so auch in der sprachlichen Darstellung von fördernden und hindernden Verhältnissen aller Art bedingt erscheint. Ort und Zeit, Charakter und Absichten der Personen beeinflussen ja die Begebenheiten, und nur wenn dieselben mitten in diesen Zusammenhang hineinversetzt werden, beurteilt man sie nach Beweggrund, Umständen, Fortgang und Ziel allseitig richtig. Die Kürze, welche von der Erzählung gefordert wird, besteht nicht darin, daß weggelassen werde, was zur wirklichen Beleuchtung dienlich ist, sondern daß nicht durch Nebensächliches, sei es in der Handlung selbst, sei es außer ihr gelegen, die Überschaulichkeit gehindert werde. Ein schönes Muster für die Verwebung von Erzählung und Beschreibung, ohne daß eine die andere stört, ist die bekannte „Novelle" Goethes. Sie zeigt auch den rechten Weg, Eile und Weile in der Erzählung zu verbinden und die gewöhnlichen Ereignisse durch Ideen zu verklären.

94. Wahrheit. Die Darstellung selbst muß zunächst wahr und klar sein. Als selbstverständlich darf die Forderung geschichtlicher, sittlicher und religiöser Wahrheit in geschichtlichen, sittlichen und religiösen Stoffen gelten. Der Mangel an dieser Wahrheit wäre Lüge, oft ganz verderbliche Lüge. Es giebt aber auch eine rein stilistische Wahrheit, welche in der Abwesenheit aller Unwahrscheinlichkeit in der Darstellung besteht. Die Erzählung muß so zusammenhängend, so vollständig und natürlich sein, daß sie nicht als in sich widersprechend erscheint; zu Auffälliges muß also näher begründet und beglaubigt werden.

Die geschichtliche Wahrheit wird nicht anders gefordert, als wann und inwieweit sie der Erzähler ausdrücklich oder doch den Umständen gemäß einschließlich in Aussicht stellt. Bei Erzählungen, welche zur Unterhaltung geschrieben werden, steht es dem Schriftsteller natürlich frei, die unwesentlichen Umstände nach der Wahrscheinlichkeit zu ergänzen. Manche Erzählungen machen offenkundig gar keinen Anspruch auf geschichtliche Wahrheit und sind dann auch nicht an dieselbe gebunden. Dahin gehören auch diejenigen lehrhaften Erzählungen, welche sich zunächst nur als Einkleidung einer Idee darstellen, z. B. die Gleichnisreden des Evangeliums.

95. Klarheit. Die Wahrheit empfiehlt sich ganz besonders durch die Klarheit. Diese Eigenschaft kommt der Erzählung um so mehr zu, als sie bei dem in die Sinne fallenden Gegenstande mit leichter Mühe zu erreichen ist. Klare Anschauung in dem Schreibenden, Einfachheit und möglichst sinnfällige Deutlichkeit in der Sprache geben der vergangenen Begebenheit die Überzeugungskraft und den Reiz der Gegenwart. Auf diese Weise wird die Phantasie des Lesers wirksam angeregt und seine Teilnahme an dem Gegenstande geweckt: die Erzählung wird anziehend, „inter-

essant". Gleichnisse und Figuren sind sehr dienlich, der Darstellung eine sinnliche Färbung zu geben. Innere Vorgänge, wie Urteile, Absichten, Empfindungen, sollen möglichst in äußere, wie Mienen, Worte, Gebärden und Thaten, umgesetzt werden. Eine gewisse Äußerlichkeit ist der Erzählung überhaupt eigen; sie ist sozusagen ganz Auge, geht den Erscheinungen nach und spiegelt sie einfach ab. Die Gemütsbewegung begleitet sie eher als die Verstandeserwägung.

96. Umständlichkeit. So findet sie denn auch an gewissen Kleinigkeiten oft ein Interesse, welches dem Verstande, der immer aufs Bedeutende geht, fremd bleibt. Es wurde oben zu Gunsten des Verstandes die Knappheit der Erzählung betont; hier, wo es sich um die Form im einzelnen handelt, müssen der Phantasie die Zügel nicht zu eng angezogen werden; denn sie hat ein Recht, auch den äußern Zusammenhang der Begebenheiten möglichst vollständig herzustellen. Der Verstand also bestimmt im allgemeinen, was erzählt werden soll, die Phantasie aber im einzelnen, wie erzählt werden soll; jener ist knapp und eilig, diese hat immer Muße, wenn sie etwas Anziehendes zu schauen findet, und muß vom Verstande vor Abirrungen bewahrt werden. Je weniger aber der Zweck des Schreibenden eine kunstgemäße Darstellung erheischt, je mehr der Inhalt die Form überwiegt, um so mehr muß die an sich redselige Erzählung auf jede entbehrliche Erweiterung verzichten.

97. Lebendigkeit. Die Erzählung ist bei aller Muße nicht träge, sondern zeichnet sich, solange die Phantasie frei waltet, durch Lebendigkeit aus. Sie bedient sich zu diesem Zwecke der Figuren (Nr. 60 ff.). Nicht selten belebt sie die Darstellung auch durch Witz. Von der besten Wirkung sind ferner kleine farbenreiche Gemälde, welche von der Glut der Einbildungskraft entworfen werden, z. B.:

„Wutschnaubend erschien der Tyrann; sein Antlitz glühte, seine Augen sprühten Feuer. Unruhig schritt er auf und ab; er schien nicht gleich Worte zu finden, um seinen Zorn auszutoben. Plötzlich blieb er vor seinem Opfer stehen . . ."

Am meisten aber erreicht der Erzähler durch lebhafte Wechselreden, in denen die Personen gleichsam vor unsern Augen auftreten. Natürlich ist es sehr dienlich, wenn auch in der Sache selbst bereits alles Leben ist.

98. Die folgende Probe aus dem Buche „Job" zeigt, wie bedeutende Begebenheiten, in einfacher Gesprächsform und in gedrängter Kürze dargestellt, oft die beste Wirkung thun. Nach einigen einleitenden Versen über Jobs Familie und Besitztum heißt es also:

„Es geschah eines Tages, daß die Söhne Gottes kamen, um sich vor dem Herrn zu stellen, und auch Satan in ihrer Mitte erschien. Der Herr sprach zu ihm: ‚Woher kommst du?' Er antwortete und sprach: ‚Ich habe die Erde umwandelt und die Lande durchstreift.' Der Herr sprach zu ihm: ‚Hast du auch auf meinen Diener Job geachtet? Denn er hat seinesgleichen nicht auf Erden, ein Mann schlicht und recht, gottesfürchtig und dem Bösen fremd.' Satan aber entgegnete ihm

und sprach: ‚Ist Job wohl ohne Lohn gottesfürchtig? Hast du nicht ihn und sein Haus und all sein Eigentum rings umschirmt und umwallt? Hast du nicht seiner Hände Arbeit gesegnet, daß sein Besitz im Lande zunahm? Aber strecke nur ein wenig deine Hand aus und taste alles an, was sein eigen ist: ob er nicht ins Angesicht dir fluchet?‘ Und der Herr sprach zu Satan: ‚Sieh, all sein Eigentum ist in deiner Macht; nur wider ihn selbst strecke nicht deine Hand aus!‘ Satan ging nun hinweg von dem Angesichte Gottes.

Als aber eines Tages Jobs Söhne und Töchter aßen und Wein tranken im Hause ihres erstgebornen Bruders, kam ein Bote zu Job, welcher sprach: ‚Die Rinder waren am Ackern und die Eselinnen auf der Weide in deren Nähe; da fielen die Sabäer ins Land, raubten sie alle und erschlugen die Knechte mit dem Schwerte. Ich allein bin entronnen, dir die Botschaft zu bringen.‘ Noch redete dieser, da kam ein anderer und sprach: ‚Feuer Gottes fiel vom Himmel, erschlug Schafe und Hirten und versengte sie. Ich allein bin entronnen, dir die Botschaft zu bringen.‘ Noch redete dieser, da kam ein anderer und sprach: ‚Chaldäer stürzten in drei Haufen sich auf die Kamele, nahmen sie weg und erschlugen die Knechte mit dem Schwerte. Ich allein bin entronnen, dir die Botschaft zu bringen.‘ Und noch redete dieser, sieh, da kam ein anderer und sprach: ‚Deine Söhne und Töchter aßen und tranken Wein im Hause ihres erstgebornen Bruders; da kam plötzlich ein Sturm über die Wüste hergefahren und erschütterte das Haus an den vier Ecken, daß es auf deine Kinder niederstürzte und sie tötete. Ich allein bin entronnen, dir die Botschaft zu bringen.‘

Da stand Job auf, zerriß sein Gewand, schor sein Haupt, warf sich auf die Erde und betete an. Er sprach: ‚Nackt ging ich aus dem Mutterschoße hervor, und nackt kehre ich in der Erde Mutterschoß zurück. Der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen; des Herrn Name sei gepriesen!‘ In all dem sündigte Job nicht mit seinen Lippen und redete nichts Ungeziemendes wider Gott.“

99. Durch Lebendigkeit und Anschaulichkeit der Darstellung empfiehlt sich folgende Schilderung, in welcher Erzählung und Beschreibung angemessen wechseln.

Eine Schlittenfahrt in Alaska.

Bei einer alaskischen Winterreise dürfen wir ja nicht an eine der fröhlichen Schlittenpartien unserer Heimat denken. Der Hauptzweck des Schlittens ist der Transport von Gepäck und Tauschwaren. Nur wenn die Bahn auf weiten Strecken glatt und offen ist, giebt es einmal dazwischen einen ordentlichen Ritt. Dann freilich ist's eine Lust, wie der Sturmwind über die hart gefrorene Schneedecke oder die glatte Eisfläche hinzufliegen, und ein kräftiges Gespann von neun und mehr zottigen Eskimohunden mit ihren ausgestreckten roten Zungen, ihren nach rückwärts gereckten spitzen Ohren und den graziös über den Rücken gelegten langen Wedeln, hinstäubend über das glitzernde Blachfeld, ist ein prächtiges Schauspiel. Aber nur zu rasch und jäh wird die schöne Fahrt oft plötzlich kläglich unterbrochen.

Hören wir den Bericht eines Augenzeugen. — Alles war fertig; man gab und erhielt den letzten Gruß, die Wilden, welche die Hunde festgehalten, sprangen zur Seite, und fort ging's in bester Verfassung. Da steht am Ausgange des Dorfes eine Reihe hoher stelzbeiniger Vorratshäuschen. Das ist eine gefährliche Stelle. Am ersten gelangt man glücklich vorüber, und ein Schmeichelwort lohnt den alten Tscherrywanka (der Name des Leithundes, denn jeder Hund hat seinen Namen). Aber schon am zweiten Häuschen gerät durch einen tollen Seitensprung des Hinterpaares das Gefährt ins Wanken. Ein Stoß — einige Hunde werden zu Boden geworfen, kollern durcheinander und beginnen wütend sich zu beißen und zu raufen. Eine heillose Verwirrung ist die Folge. Ist der Wirrwarr groß, so dauert es eine

halbe Stunde, bis das Gespann wieder in Ordnung; und schon nach fünf Minuten wiederholt sich vielleicht dieselbe Scene.

Die Unbotmäßigkeit und Launenhaftigkeit der Hunde ist eine unsägliche Geduldprobe auf jeder Fahrt. Die Tiere bleiben nicht stehen, wenn man will, achten auf keinen Ruf, höchstens daß sie mal den Kopf scheu zurückwenden, um zu sehen, ob der Wurfprügel droht. Gleitet der Missionär auf dem Eise aus und fällt der Länge nach hin, oder verliert er durch irgend einen Zufall den Halt am Schlitten, so ist das Pack im stande, mit dem Schlitten wie rasend durchzugehen. Reißt die Leine, so stürmen die vordern unbekümmert weiter. Alles Rufen hilft nicht, bis irgend eine Haltestelle oder ein Hindernis sie zum Stehen bringt. Sobald die Hunde angespannt sind, scheint sich ihre Natur zu ändern: sie werden halbwild und sind fast nicht zu zügeln. Sie scheinen überhaupt gar nicht die Vorstellung zu haben, daß sie etwas ziehen sollen, sondern bloß die fixe Idee, einen Punkt erreichen zu müssen, der ihnen in irgend einer Sache, welche ihnen begegnet oder welche ihr Spürsinn wittert, sichtbar vorschwebt. Flattert ein Schneehuhn vor ihnen auf oder kommt sonst ein wildes Tier, ein Wolf, Bär und ähnliche, in Sicht, so sind sie nicht mehr zu halten. In fliegender Eile stürmen sie hintendrein, gleichviel in welcher Richtung die tolle Jagd geht.

Bei einer Fahrt zweier Russen lief vor ihnen ein Reh quer über den Fluß. Sofort waren die Hunde wie der Sturmwind hinter ihm her. Einer der Russen wurde seitwärts in den Schnee geworfen, der andere suchte umsonst die Meute zum Stehen zu bringen. Fort ging's, hast du nicht gesehen. Das Reh verschwindet im Wald, die Hunde ihm nach. Nach zwei Tagen kehrt der Russe mit den Trümmern seines Schlittens heim.

Das einzige Mittel, das dem Missionär in solcher Lage zu Gebote steht, ist den Schlitten umzuwerfen, der dann durch seine Schwere die Hunde zum Stehen zwingt. Allein das ist oft eine gewagte Sache und nicht immer möglich. Eine wichtige Verbesserung des alaskischen Schlittens wäre darum irgend eine praktische Bremsenvorrichtung, die sofort und sicher den Schlitten an den Boden fesselte.

Begegnen sich zwei Schlitten, so kommt es ganz unfehlbar zu einem grimmigen Kampfe zwischen den beiden Gespannen, daß sie kaum mehr auseinander zu bringen sind. Fahren zwei Gespanne zusammen, so verwickeln sie sich oft so, daß beide in einem wirren Knäuel oft meilenweit die Straße fegen. Man läßt dann den wilden Rangen so lange ihre Freude, als es überhaupt noch vorangeht.

„Das einzige Mal," erzählt ein Missionär, „daß ich einen Eskimo je ungeduldig und in schlechter Laune sah, war bei einem solchen Durcheinander. Der Ausdruck, der in solchen Fällen über seine Lippen kommt, heißt Menakrújena, mit heftiger Betonung der drittletzten Silbe. Ich habe umsonst nach der Bedeutung dieses Eskimofluches geforscht. Die einzige Erklärung, die ich erhielt, war: ‚Oh! Vater, es ist sehr schlimm.'" (A. Huonder.)

100. Endlich schließen wir eine anscheinend frei erfundene Erzählung H. Bones an. Hier trägt eine Idee die ganze Handlung; es ist die in den eingelegten Versen ausgesprochene: „Die drei göttlichen Tugenden, der Glaube, die Hoffnung und die Liebe, ein schönes Abbild der heiligen Dreifaltigkeit, machen des Menschen Seligkeit auf Erden aus." Dieser Tugendschmuck wird bildlich als Kleid der Unschuld aufgefaßt, und die Idee an dem Kommunionkleide eines Mädchens veranschaulicht, das in diesem Schmucke nicht nur selber eine w a h r e innere Seligkeit genießt, sondern dieselbe auch durch Mitteilung dreier Schmuckstücke auf unglückliche Mitmenschen überleitet. Das Kind verdankt seine Tugend der Erziehung durch

die Mutter und dem eigenen treuen Bemühen, sich auf den schönsten Tag seines Lebens würdig vorzubereiten; den symbolischen Schmuck erhält es, gleichsam als Erbstück des Paradieses, von einer himmlischen Erscheinung. Alles ist in dieser Erzählung bedeutsam, aber zugleich sinnfällig und lieblich und vielleicht nur allzu zart; doch handelt es sich um ein zartes Kind und die leidende Mutter desselben. Die zweite Hälfte ist von etwas kräftigern Gefühlen beseelt. Die Gesprächsform wird wieder und wieder glücklich angewendet. Naheliegende Gedanken geben den Stoff zur Einleitung und zum Schluß ab.

Sela oder Die drei Perlen.

Es war eine arme Mutter, die hatte ein einziges Töchterlein, welches Sela hieß. Der Vater war an dem Tage gestorben, an welchem Sela geboren worden. Die Mutter hatte ihr Kind in Schmerzen und Not erziehen müssen, und die Trauer um den gestorbenen Vater wich bei Tag und Nacht nicht aus ihrem Herzen. Dadurch ward sie immer schwächer, und die Leute sagten oft: „Auch sie wird bald sterben; wie wird es dann der armen Sela gehen?"

Sela war schön von Gesicht, und holdselig war ihre Gestalt; wer aber ihre Augen betrachtete, der wünschte tiefer in dieselben hineinschauen zu können; denn er erkannte die Schönheit ihres Herzens und genoß von dem Frieden ihrer Seele. Wenn sie aus der Schule kam und der Mutter erzählte, was sie gelernt habe, dann sagte die Mutter: „Fahre so fort! Aber die wahre Weisheit ist, Gott zu lieben, und die schönste Arbeit, für andere zu beten, damit alle Menschen gut werden." Sela vergaß solche Worte nicht, sondern befolgte sie, und je mehr sie dieselben befolgte, desto süßer waren sie ihr zu hören. Daher hatte sie rechte Sehnsucht in ihrem Herzen, als der Tag herankam, wo sie zum erstenmal das heilige Abendmahl empfangen sollte. „Mutter, bin ich nun auch ganz würdig?" fragte sie am Vorabende, als sie aus der Kirche von der Vorbereitung zurückkam. „Ich habe zwar alles bereut, worauf ich mich nur besinnen konnte; aber ich bin bange vor meinem eigenen Herzen. Denn als ich in der Kirche kniete, wünschte ich, daß ich doch morgen auch ein neues Kleid hätte wie die andern Kinder." — „Der Wunsch", antwortete die Mutter, „ist keine Sünde; aber du darfst andere nicht um das Ihrige beneiden und mußt mit dem zufrieden sein, was dir Gott gegeben hat." — „Oh, das bin ich doch gewiß!" rief Sela mit einem Entzücken, als wäre ihr ein unverhofftes Glück begegnet, und ging in den kleinen Garten, um ihre Blumen zu begießen.

Die Mutter aber saß und weinte; denn sie fühlte ihre Armut doppelt, da sie die heitere Zufriedenheit ihrer teuern Sela sah. Schon längst hatte sie mit stiller Sorge an den festlichen Tag gedacht; aber all ihr Sinnen, ein neues Kleid zu verschaffen, war vergebens gewesen; kaum das tägliche Brot konnte sie erwerben. Darum hatte sie ihr Brautkleid, das sie immer so treu bewahrt hatte, für Sela zerschnitten und dabei oft mit Thränen zum Himmel gesehen, als suchte sie die Blicke des gestorbenen Vaters. Aber das Brautkleid war dunkel von Farbe, und es war Sitte, daß die Kinder an dem Tage weiße Kleider trugen. Darum hatte sie bei der Arbeit oft geseufzt: „Mir ist es, als machte ich für Sela ein Trauerkleid, das sie bald um mich tragen müßte." Solche trübe Gedanken hatte sie zwar immer mit frommem Vertrauen zurückgewiesen, aber jetzt kehrten sie mit ahnungsvoller Gewalt ihr immer wieder vor die Seele. Die ganze Nacht konnte sie nicht schlafen, und als sie beim ersten Schimmer des frühen Dämmerlichtes das Kleid auf das Bett der schlafenden Sela legen wollte, um sie beim Erwachen zu über-

raschen, da fühlte sie plötzlich einen solchen Schauer durch ihre Glieder gehen, daß sie es eilig zurücknahm und auf ihr eigenes Bett warf. Thränen stürzten ihr dabei aus den Augen, und als sie sich wieder zur Ruhe legte, war es ihr, als führe eine eiskalte Hand über ihre Brust hin. Zitternd wie in einem Fieber verbarg sie ihr Gesicht ins Kissen. Sela aber stand sogleich auf, nahm das dunkle Kleid vom Bette der Mutter und zog es an, als wäre es ihr tägliches. Die Mutter schwieg still, weil sie ihr Weinen nicht verraten wollte, und weil es auch früher schon geschehen war, daß Sela vor Tagesanbruch aufstand und in den Garten ging. Das aber war ihr auffallend und ängstlich, daß Sela alles wie in einem Traume zu thun schien. Und als sie dieselbe nun in dem tiefdunkeln Kleide zur Thür hinausgehen sah, war es ihr recht wie eine Erscheinung.

Sela trat bei dem Zwielichte der Dämmerung in den frisch grünenden Garten und kniete in den Tau des Grases, um zu beten. Da stand auf einem blühenden Apfelbaume eine hellweiße Taube. Sie trug in ihrem Schnabel eine goldene Schnur, woran drei Perlen hingen. Die eine war himmelblau, die andere grün wie das erste Gras, und die dritte rot wie Rubin; alle aber hatten einen so milden Glanz, als wären sie den Farben des Regenbogens entnommen. Als Sela sie ansah, hörte sie ein leises Flüstern durch die jungen Blätter des Baumes gehen, und dann vernahm sie eine Stimme wie die Stimme eines Engels, welche sang:

Drei sind des Himmels Herrlichkeit,
Und drei auf Erden Seligkeit;
Im Himmel die Dreieinigkeit,
Glaub', Hoffnung, Lieb' das schönste Kleid!

Sela blickte mit unverwandtem Entzücken nach der weißen Taube hin. Als aber der Gesang aufhörte, wurde die Taube so leuchtend und blendend, daß Sela ihre Augen niederschlagen mußte zur Erde. Da sah sie unter dem Baume ein Wesen stehen, welches in reines Licht gekleidet zu sein schien, aber nicht blendend, sondern milde; und obschon sie sich bis jetzt ihre eigene Gestalt nicht hatte vorstellen können, so erkannte sie doch gleich eine solche Ähnlichkeit mit ihr selbst, daß sie von einem wunderbaren Schauer durchdrungen wurde. Und siehe! das Wesen hielt die goldene Schnur mit den drei Perlen in den Händen und näherte sich mit freundlichem Lächeln und hing sie Sela um den Hals. Da verneigte sich Sela zur Erde und verbarg ihr Gesicht bei dem kühlen Taue.

Wie aus einem tiefen Traume erhob sie sich, da die Mutter sie am Arme faßte und ihren Namen rief. „Wo war ich, Mutter?“ sprach sie mit zitternder Stimme; „nicht wahr, ich habe geträumt?“ Die Mutter aber vermochte nicht zu antworten, und als Sela fragte: „Siehst du nicht, Mutter, was für ein schönes weißes Kleid ich anhabe? Nicht wahr, das hast du mir heimlich angezogen? Aber wo sind meine Perlen? ich sehe sie ja nicht mehr!“ — da wurde das Herz der Mutter von tiefer Todesahnung erfüllt; denn sie sah und wußte, daß das Kleid dunkel von Farbe war, und ahnte nun in den Worten Selas die Nähe und Wirkung himmlischer Geister. So oft sie mit Sela reden wollte, legte es sich schwer um ihre Brust, daß ihre Stimme stockte. Daher war sie froh, als die Glocken zur Kirche läuteten. „Aber du bist ja krank, Mutter!“ sagte Sela, da sie gehen wollten; „du bist so blaß und müde; bleibe lieber hier; ich will allein gehen, und wenn ich zurückkomme, so finde ich dich gesund wieder; denn ich bete ja für dich am Tische des Herrn!“ — „Sollte ich denn die beste Freude meines Lebens nicht genießen?“ antwortete die Mutter; „laß mich nur mit dir gehen; der Herr wird mich stärken. Aber Sela, mein Tod ist nahe; fürchte dich nicht, ich bleibe auch dann noch bei dir. Siehe, ich mußte dir das jetzt sagen.“

Sela wollte noch sprechen, aber die Mutter nahm sie bei der Hand und eilte der Kirche zu. Da waren die Mädchen alle weiß geschmückt, und Sela allein, so

dachte die Mutter, ist in Trauer gekleidet. Aber sieh, als Sela ihre Seite verließ und zum Altare ging, da leuchtete ihr Kleid so weiß wie Sonnenschein, und auf ihrer Brust hingen an goldener Schnur drei Perlen von solchem Glanze, daß sie ein tiefes Farbenlicht verbreiteten durch die ganze Kirche. Noch hörte die glückliche Mutter um sich her flüstern: „Wer ist die Kleine, die wie ein Engel da niederkniet und gekeidet ist wie die Seele nach der Auferstehung?“ — dann aber sank sie nieder und wurde sterbend nach Hause getragen. Sela aber, da sie nach dem Empfange des Abendmahles vom Altare zurückkehrte, wurde bleich in ihrem Gesichte; denn sie erkannte, daß ihr Kleid die schwarze Farbe der Trauer habe. Sie trat zur Kirche hinaus, und da sah sie das Bild ihrer Mutter, die eben gestorben war, vor sich her schweben wie eine himmlische Gestalt, und sie folgte ihren Winken.

In einem dichten Walde von hohen, schauerlich rauschenden Bäumen verlor sie das vorleuchtende Bildnis, und als sie ängstlich um sich blickte, sah sie unter einem hohlen Eichbaume auf einem nackten Steine einen Jüngling sitzen, welcher trübe vor sich hin schaute und ein offenes Buch auf seinen Knieen hielt. Auf dem Baume aber saß eine große Eule. Sela wurde von dem Jünglinge nicht bemerkt. Sie war eben im Begriffe, ihm näher zu treten und ihn anzureden, als dieser unwillig das Buch zuschlug und sprach: „Glauben ist Thorheit, und ein Wissen giebt es nicht; wohlan, ich will leben nach den Gelüsten des Tages!“ Da Sela solche Worte hörte, erschrak sie und wollte fliehen. Aber sie vermochte es nicht; sie fiel nieder auf die Kniee und betete. Da erhob sich der Jüngling und sah sie knieen. Wie von stiller Gewalt getroffen, blieb er vor ihr stehen mit hell belebten Augen und sprach: „Laß mich nicht fragen, wer du seiest; aber gieb mir die blaue Perle, die du auf deiner Brust trägst!“ Sela sah keine Perle und antwortete mit zagender Stimme: „So nimm sie dir selber!“ Und der Jüngling nahte mit seligen Blicken, und siehe, als er ihre Brust berührt hatte, kniete er nieder und hielt in den gefalteten Händen eine blaue leuchtende Perle empor und betete. Auch Sela sah die Perle. Dann aber fühlte sie sich wie von einer Wolke umhüllt, und sie sah wieder das Bild der winkenden Mutter. Die Mutter schwebte eilend voran, und Sela folgte ihr, und in ihrem Herzen war eine stille Betrübnis.

Sela kam auf einen hohen Berg. Da teilte sich die Wolke, von der sie sich umgeben fühlte, und vor ihr lag eine weite gesegnete Landschaft, voll Leben und Blüte, anzuschauen wie ein Vorsaal des Paradieses. Das Bild der Mutter aber schwebte seitwärts zu einer einsamen Hütte und verschwand an der Thüre derselben, als wäre sie hineingegangen. Sela folgte, und als sie in das Zimmer trat, da war eben der Vater von drei Kindern gestorben. Die verlassene Mutter und die Kinder knieten auf dem Boden und hatten sich weinend mit dem Kopfe auf das Bett gelehnt und hörten nicht, wie Sela herein trat. Es war aber eine Hütte der kummervollsten Armut, und Sela wünschte sich Reichtum, um die Hilflosen trösten zu können. „Ach, wer wird uns helfen?“ seufzte die Mutter empor und rang die Hände. — „Derjenige, der allen hilft!“ sprach Sela schnell und laut, als würden ihr die Worte von selber entzogen mit heiliger Kraft. — „Oh, du bist auch eine Trauernde!“ sprach die arme Mutter, indem sie sich erhob; und die Kinder blickten staunend empor. „Aber dein schwarzes Gewand ist Seide, und die grüne Perle, die du auf der Brust trägst, ist ein Zeuge deines Reichtums und mehr wert als alles, was wir je besessen haben!“ Da blickte Sela auf ihre Brust und sah die grüne Perle; sie nahm dieselbe und gab sie der armen Mutter, und als diese sie den Kindern zeigte, da glänzte es rings umher von Gold und Silber, und Sela sprach: „Danket für die Gaben des Herrn; ich aber muß weiter eilen, daß ich meine Mutter finde!“

Sela ging eilend zur Thüre hinaus; denn es mehrte sich in ihrem Herzen die Sehnsucht nach der Mutter, daß sie seufzte: „Ach, wann werd' ich zu dir

kommen!" Als sie aber vor die Hütte trat, lag ein schwerer Nebel auf der Erde, und es war keine Aussicht in das schöne Thal mehr zu finden; auch das Bild der Mutter zeigte sich nicht ihren Augen. Mit drängendem Herzen eilte sie durch den trüben Dunst voran. Als sich aber endlich der Nebel teilte, da stand Sela in einer großen Wüste. Die Sonne brannte heiß hernieder; nirgends war ein Strauch zu sehen; alles Sand und Glut; brennender Durst legte sich auf ihre Zunge, und heiße Müdigkeit drang in ihre Glieder. Sie ward schwach zum Niederfallen. Da sah sie hinter einem Sandhügel hoch ragende Felsen, zwischen denen freundliches Grün schimmerte. „Dort wird eine Quelle sein!" seufzte sie, und als sie näher kam, siehe! da sprudelte klares Wasser am Fuße eines Palmbaumes, und liebliches Gras bedeckte den Boden. Neben der Quelle aber saß auf einem Felsenstücke ein Mensch mit halbgrauen Haaren; seine Augen stierten düster vor sich hin, und auf seiner Stirne hätte jeder lesen können, daß ein verlorenes Leben und Frevel und Meineid auf seiner Seele lasteten, und daß er mit Verzweiflung an die Ewigkeit dachte und wilde Gedanken in seinem Herzen wälzte. Sela aber fühlte nichts Arges, sondern näherte sich mit der Freude, einen Menschen zu sehen, und grüßte mit freundlichem Lächeln. Der Mann aber konnte den Anblick der milden Trauer, des stillen Friedens und der heiligen Sehnsucht, womit Selas Augen, Antlitz und Kleidung erfüllt waren, nicht ertragen; er erhob sich und ging seitwärts. Sela trank aus der Quelle und kniete nieder und betete. Da kam der Mann zurück und fiel vor ihr hin und stammelte zitternd: „O du Engel, laß mich die rote Perle berühren, die auf deiner Brust ruht!" Er streckte seine Hände aus, und siehe! er weinte wie ein Kind und flüsterte: „Bete, bete für mich!" Da leuchtete auf Selas Brust die rote Perle in ihr Gesicht empor mit rosigem Scheine, und in dem Glanze der Verklärung sah sie zum Himmel hinauf und sah von Engeln umgeben das Bild ihrer Mutter und an der Hand derselben ihren früh gestorbenen Vater, den sie nicht gekannt hatte. Die Engel aber sangen das Lied der weißen Taube:

Drei sind des Himmels Herrlichkeit,
Und drei auf Erden Seligkeit;
Im Himmel die Dreieinigkeit,
Glaub', Hoffnung, Lieb' das schönste Kleid!

Sela streckte die Arme empor und rief: „Oh, laßt mich zu euch kommen!" Da neigte sich ihr Haupt, und sie lag gestorben in den Armen des reuigen Sünders, welcher neben ihr kniete. Und der Mann begrub sie an der Quelle und baute unter dem Palmbaume eine Hütte und wohnte darin.

Beispiele aus Lesebüchern: B I Makarius, Der Graf und der Nagelschmied, Der Bauer, Die Schlange und der Fuchs; B II Schloß der Glückseligkeit, Anfang der Kreuzzüge; D Kaiser Friedrichs I. Ende, Krönung Josephs II., Schlacht bei Belle-Alliance; G II Schlacht bei Morgarten, Tod der Maria Stuart, Belagerung von Antwerpen; K Der Solenhofer Knabe, Die Jungfrau von Orleans; Kh Schlacht bei Leipzig, Krönung Josephs II., Schlacht bei Novara; P Zerstörung Mailands, Von der Schlacht bei Leipzig bis zu der bei Lützen; W I Rübezahl, Der Solenhofer Knabe, Sagen von der Gründung des persischen Weltreiches; W II Konradin, der letzte Hohenstaufe. (Siehe die Bedeutung der Zeichen oben S. 47.)

c) Abhandlung.

101. Aufgabe. Der Gegenstand liegt bei der Abhandlung nicht so fertig vor, wie bei der Erzählung von Ereignissen oder bei der Beschreibung von Zuständen. Wohl liegt häufig ein Teil des Stoffes außer dem Schreibenden, aber nicht so bereit und einheitlich abgeschlossen, daß sich die

Hauptarbeit des Stilisten auf die Form beschränken könnte; außerdem aber ist das Wichtigste und Beste noch aus dem Geiste des Schriftstellers hinzuzuthun: die eigenen Gedanken und Betrachtungen über den Gegenstand, insbesondere über die demselben beizumessende Bedeutung. Die Abhandlung ist nämlich die stilistische (oder kunstgemäße) Erörterung und Würdigung einer Sache.

Der Darstellung geht also hier die Stofffindung voraus; es muß der Gegenstand, welcher erst in seinen allgemeinsten, unbestimmten Umrissen vorschwebt, genau ins Auge gefaßt, zergliedert, durchforscht, endlich nach seinen mannigfachen Beziehungen und seiner innern und äußern Bedeutung geprüft werden. Die zweite Arbeit des Stilisten betrifft die Verwertung des Gefundenen, nämlich die Anordnung und die Art der Darstellung.

102. Stoffwahl. Bei der Wahl des Gegenstandes ist darauf zu sehen, daß er nicht nur gehaltvoll, sondern auch den Verhältnissen des Schreibenden angemessen sei. Für das Geringfügige und Alltägliche läßt sich selten die Teilnahme des Lesers gewinnen, und wer des gewählten Stoffes nicht Meister ist, kann ihn nicht, wie es sich gebührt, behandeln.

103. Begrenzung. Erst die verständige Umgrenzung des allgemeinen Gegenstandes macht ihn zu einer gründlichen und anziehenden Erörterung geeignet. Man fragt also: Welches ist der bestimmte Gesichtspunkt, unter welchem er zu besprechen ist? Nicht über die Jahreszeiten im allgemeinen also schreibt man eine Abhandlung, sondern etwa über den Wechsel der Jahreszeiten (und dessen Bedeutung); nicht über den Krieg, sondern etwa über die verderblichen Folgen des Krieges, oder über die Bedingungen eines gerechten Krieges. Nur auf diesem Wege dringt man selbst und führt man den Leser in die tiefere Bedeutung eines Gegenstandes ein.

104. Begriffsbestimmung. Ist ein Begriff oder ein Satz zu erörtern, so ist der genaue Sinn festzustellen, ehe man sich weiter bemüht. Sonst läuft man Gefahr, sich mit Dingen, welche nicht hingehören, zu befassen und gegen die Einheit der stilistischen Arbeit zu verstoßen. Da die Abhandlung eine ansehnliche Verstandesthätigkeit voraussetzt, so sind überhaupt selten ohne scharfe Begriffsbestimmungen die mancherlei Irrgänge unseres Denkens zu vermeiden. Nicht genug zu raten ist es auch, solche Begriffsbestimmungen ausdrücklich aufzustellen. Es braucht dazu nicht immer eine philosophische Zerlegung in Gattung und Art, z. B.: „Der Starkmut ist diejenige Tugend, welche vor Hindernissen nicht zurückweicht.“ Man kann das Wesen einer Sache auch umschreibend wiedergeben: statt „Stilistik“ sagt man z. B. „Kunst der verständlichen, angemessenen und schönen prosaischen Darstellung“; statt „unendlich“ sagt man „das Raum, Zeit und Maß Überragende“; statt „Tugend“ „ein Leben nach Gottes

Gesetzen" oder „der Weg zum ewigen Glücke"; statt „Jugend" „Blütezeit des Lebens"; statt „Geist" „das, was den Menschen Gott und den Engeln ähnlich macht". — Solche freiere Begriffsbestimmungen sind immerhin sehr dienlich, daß man den Kernpunkt der zu behandelnden Fragen nicht aus dem Auge verliere, wogegen die allgemeine Besprechung einer Sache ohne diese Wegweisung leicht abirrt.

105. Einteilung. Von selbst wird man nun auf die Betrachtung der Teile geführt, welche den Gegenstand zusammensetzen. Der Mensch z. B. ist ein geistig-sinnliches Wesen; somit wird man bei allem echt Menschlichen eine doppelte Rücksicht nicht aus dem Auge lassen dürfen: wir gehören der Körperwelt, aber zugleich einer höhern, übersinnlichen Welt an. Um so ergiebiger fließt nun die Stoffquelle, wenn ich über menschliche Verhältnisse zu reden habe. So wird man die menschlichen Berufe einteilen in solche, welche die leibliche, und solche, welche die geistige Wohlfahrt des Menschen zum Zwecke haben. — Wenn ich von der „Unendlichkeit" Gottes reden will, so eröffnet die Beziehung auf Raum, Zeit und Maß ein weites Feld, um dieselbe zu veranschaulichen. — Will ich das Leben mit einem Flusse vergleichen, so brauche ich nur an Quelle, Ober-, Mittel- und Unterlauf, als Teile des Flusses, zu denken, um auf eine Reihe von Vergleichungspunkten geführt zu werden.

106. Beziehungen. Nachdem Wesen und Teile eines Dinges erkannt sind, werden die natürlichen Beziehungen desselben betrachtet: Ursache und Wirkung, überhaupt Vorhergehendes und Nachfolgendes, Bestimmung und Daseinsbedingungen, Lebenserscheinungen und Umgestaltungen, sodann alle andern Verhältnisse und Umstände.

Manche Dinge erkennen wir schwieriger in ihrem Wesen als in den genannten Beziehungen, oder es macht die Betrachtung des Wesens ungleich weniger Eindruck. Die geistige Größe des Menschen z. B. wird angemessen aus den Werken des Menschen bewiesen, die Gefährlichkeit eines Krieges aus den Hilfsquellen des Feindes, aus der Tüchtigkeit seiner Heerführer und aus dem bekundeten Eifer in der Zurüstung. Die körperliche Schwäche des Menschen wird aus den Bedingungen, Erscheinungen, Wechselfällen und dem Ausgang seines leiblichen Daseins, die Verheerungen des Krieges aus den seinen Verlauf begleitenden Umständen veranschaulicht.

107. Vergleich. Etwas weiter ab liegen folgende Stoffquellen: zunächst die Vergleichung, sei es zum Zwecke der Beweisführung, sei es nach der bloßen Ähnlichkeit, sei es nach der Unähnlichkeit. So beweist der Hauptmann im Evangelium, daß ein bloßes Wort des Herrn, in der Ferne gesprochen, zur Heilung genüge, mit dieser Vergleichung:

„Denn auch ich habe Soldaten unter mir, und sage ich dem einen: ‚Gehe', so geht er, dem andern: ‚Komme', so kommt er, und meinem Diener: ‚Thu dies', so thut er's."

Der hl. Chrysostomus veranschaulicht dem gestürzten Eutrop die Eitelkeit aller irdischen Herrlichkeit mit den Worten:

„Es war ein nächtliches Traumbild, das beim Anbruch des Tages entschwand; es waren Frühlingsblumen, die im Sommer alle verwelkten; es war ein Schatten, der vorüberschwebte; es war ein Rauch, der sich zerteilte; es waren Wasserblasen, die zerplatzten; es war ein Spinngewebe, das zerriß."

Christus der Herr sprach zu Simon dem Pharisäer über die büßende Sünderin:

„Siehst du dieses Weib? Ich kam in dein Haus, und du gabst mir kein Bad für meine Füße: sie aber hat meine Füße mit ihren Thränen benetzt und mit ihren Haaren getrocknet. Einen Kuß hast du mir nicht gegeben: sie aber hat, seit sie ins Haus gekommen, nicht aufgehört, meine Füße zu küssen."

108. Zeugnis und Beispiel. Endlich erweitern äußere Zeugnisse und besonders Beispiele den Stoff der Abhandlung.

Der hl. Chrysostomus beweist dem Kaiser Theodosius, daß Gnadenakte einem Fürsten die größte Berühmtheit zu erwerben im stande sind, und beruft sich dafür auf folgenden Zug aus dem Leben Konstantins:

„Einst hatte man sein Bildnis mit Steinen geworfen, und viele verlangten von ihm, er solle eine schwere Strafe über die Frevler verhängen. Er aber fuhr, sanft lächelnd, mit der Hand über sein Angesicht und sprach: ‚Ich finde nirgendwo eine Wunde oder Beule.' Dies Wort aber wird noch immer laut gepriesen und mehr als seine Siege über die Barbaren gefeiert."

109. Gebrauch der Stoffquellen. Es leuchtet von selbst ein, daß diese Fundorte so gut wie alle Gedankenschätze enthalten, welche man zu finden hoffen kann. Nun wird ja freilich ein geübter Stilist sie nicht bei jeder Arbeit schulmäßig durchgehen; ihm genügt ein gründliches, möglichst allseitiges Nachdenken über seinen Stoff, ohne daß er die Mustertafel der Topik (Lehre von den Fundstätten) zur Hand zu nehmen brauchte. Ja, ist er ganz mit dem Gegenstande vertraut, so genügt ihm schon jenes Nachdenken, welches die Ausarbeitung selbst erfordert; er wird nichts Wichtiges übersehen. Anfängern hingegen entgehen oft die besten Gedanken, Beweise und Lichtpunkte, die der Stoff darbietet, wenn sie nicht nach festen Regeln über denselben nachdenken; das gedankenlose „Federkauen", das Ausschauen „ins Blaue" bleibt unfruchtbar.

110. Die Chrie. Zur Gewöhnung an die ausgiebige Benützung der Stoffquellen hat man bestimmte Formen von Schulaufsätzen erfunden. Die umfassendste derselben ist die Chrie (eigentlich „nutzbare" oder „praktische Bearbeitung"). Man versteht darunter eine belehrende Abhandlung mit fest bestimmten Teilen über einen kurz gefaßten Ausspruch oder Vorgang, z. B.: „Dasselbe wollen und nicht wollen, sagt Sallust, das ist erst eine feste Freundschaft" — „Als Diogenes einen übel gesitteten Knaben sah, schlug er dessen Erzieher." Die vorgezeichneten Teile des Aufsatzes sind der Reihe nach: Eingang, Darlegung, Begründung, Gegensatz, Gleich-

nis, Beispiel, Zeugnis, Schluß. Eingang und Schluß werden vorgeschrieben, weil sie den meisten, etwas umfangreichern Schriftwerken eine gefällige Abrundung geben und sich zum Kerne der Abhandlung verhalten wie etwa Begrüßung und Abschied zum Inhalt einer Unterhaltung. Die Darlegung enthält oder vertritt die Begriffsbestimmung, indem sie den Ausspruch oder den Vorgang erläutert, ohne ihn sogleich zu beweisen. Unter der Begründung versteht man vornehmlich die Angabe der in der Sache selbst gelegenen Gründe, doch auch der Ursache und Wirkung u. s. w. Die übrigen Teile sind oben besprochen worden. Ein Beispiel:

Eingang. Ein wahres Wort wird dadurch nicht unwahr, daß es ein Lasterhafter gleichfalls im Munde führt. So verdient alle Beachtung das Wort, das Sallust den verbrecherischen Catilina aussprechen läßt: „Dasselbe wollen und nicht wollen u. s. w."

Darlegung. Die Freundschaft besteht nicht in der äußern Lebensgemeinschaft, sondern in der Vereinigung der Willen; selbstverständlich muß diese edel und sittlich sein.

Begründung. Freundschaft beruht auf Liebe; die Liebe aber ist Sache des Herzens, des Willens.

Gegensatz. Wenn eine äußere Rücksicht, z. B. der Eigennutz, die Menschen vereinigt, so entsteht keine Freundschaft, sondern nur eine Gemeinschaft, und zwar eine solche, welche mehr die Körper als die Seelen einander nahe bringt. Nutzen mag dieselbe, wie sogar die sogen. Freundschaft der Lasterhaften (Catilinas und seiner Mitverschworenen) immerhin gewähren, aber nimmermehr wahre Erquickung der Seele.

Gleichnis. Der Trost einer solchen Freundschaft erfreut die Seele nicht mehr, als ein Regen das Feld, wenn er abfließt, ohne einzusickern. Auch ihr Bestand ist nicht gesicherter, als der eines Hauses auf schwankender Grundlage und mit schlecht verkitteten Mauern.

Beispiel. Ein Muster echter Freundschaft sehen wir in David und Jonathas . . .

Zeugnis. Es heißt von Jonathas, daß „seine Seele mit Davids Seele wie verkittet war"; an ihnen bewahrheitete sich das Wort des Weisen: „Ein Freund, der in der Treue verharrt, wird dir sein wie dein eigenes Selbst."

Schluß. Darum ist es so wichtig im Leben, einen guten Freund zu suchen und den gefundenen sich durch treue Liebe, durch Gegendienste und gelegentlich auch durch Selbstentsagung zu sichern.

Wollte man diese Gedanken in einem ganz kurzen Aufsatze ausführen, so würden allerdings zwischen den vielen Teilen die Fugen zu schulmäßig hervortreten und die ganze Arbeit wie ein Probestück erscheinen.

111. Freie Formen. Größere Natürlichkeit ist erreichbar bei der freien Chrie, welche sich weder an die Zahl noch an die Reihenfolge der acht Teile bindet. Eine solche läßt dem Schreibenden ganz freie Bewegung, gestattet die Wahl der Stoffquellen sowie die Ordnung der Gedanken nach der besondern Beschaffenheit des Gegenstandes, und fördert doch Sicherheit und Klarheit der Darstellung erheblich. Man muß nur Sorge tragen, daß das Künstliche der Anlage und der Form im einzelnen

durch geschickte Übergänge und Vermittlungen möglichst verdeckt werde.

112. Stoffbeschränkung. Einzelne Teile der Chrie können zu selbständigen Aufsätzen erweitert werden. So das Gleichnis: „Stürme und Leiden — Blüten und Hoffnungen." Ebenso die Darlegung, verbunden mit einer kürzern Beleuchtung aus andern Quellen: „Anerkennung giebt der Kunst Gedeihen", erläutert durch Darlegung der Verhältnisse, unter denen ein Künstler arbeitet, seiner Bedürfnisse, Absichten . . . durch Vergleichung der Kunstthätigkeit mit andern Bestrebungen, durch geschichtliche Thatsachen. Die Erläuterung und Würdigung kleiner Gedichte, deren Grundgedanke leicht gefunden wird, giebt einen ähnlichen Vorwurf ab zu stilistischen Darstellungen. Auch das Beispiel eignet sich zu freier Erweiterung durch selbständige Betrachtung über dasselbe. Ferner kann man den einzelnen Fall durch die leichter zu behandelnde Idee beleuchten: „Klitus' Tod" (Alexander durchsticht, vom Jähzorn hingerissen, seinen besten Freund; man sieht in der einen Thatsache nichts als die Verwerflichkeit des Jähzorns und richtet danach den Aufsatz ein); oder man geht vom Besondern rasch zum Allgemeinen über: „Tod Ludwigs XVI." (die Folgen der französischen Revolution an diesem Beispiele veranschaulicht). Insbesondere kann die Beweisführung aus innern und äußern Gründen (die äußern sind Beispiel und Zeugnis) den Stoff zu einer Arbeit abgeben: „Lust und Liebe sind die Fittiche zu großen Thaten." Endlich läßt sich das Beispiel zu längern historischen Darstellungen erweitern, die eine Reihe von Thatsachen zur Beleuchtung einer Wahrheit verwerten: „Hannibals Römerhaß" — „Der Ehrgeiz Wallensteins" — „Davids Sanftmut gegen Saul". Immer ist die eigentliche Abhandlung, schon der Übung halber, mit Einleitung und Schluß zu versehen.

113. Ganz angemessen kann man solche Übungen als Brücke von der Erzählung und Beschreibung zu schwierigern Abhandlungen in Chrieform benutzen und dann die künstliche Schulform durch Rückkehr zu den freiern Übungen wieder abstreifen. Jede Abhandlung aber, welche ihren Gegenstand würdig darstellen soll, muß sich näher oder ferner an die Chrie anschließen. Um ihr mehr Leben einzuhauchen, ist es gut, einen der Erfahrung und den Bestrebungen des Schreibenden naheliegenden Gegenstand zu wählen, oder ihn in eine lebhaftere Form zu kleiden, namentlich in die Form einer Rede oder eines Dialogs.

114. Ansprache. Unter Ansprache wird hier nicht schon ein Erzeugnis der eigentlichen Beredsamkeit verstanden (siehe unten Nr. 132), sondern nur die äußere Form der Anrede an einen genau bestimmten Zuhörerkreis. Auch die Form des belehrenden Briefes kann denselben Dienst leisten. Durch diesen Kunstgriff wird der ganze Ton natürlicher und die Darstellung der Sache durch die Anpassung auf bestimmte Personen auch

selbst bestimmter und eigenartiger. Läßt man Aufsätze in Redeform bisweilen wirklich frei vortragen, so wird der Vortrag am raschesten offenbaren, ob Leben in der Darstellung war oder nicht, und die Lust an der lebensvollen Darstellung wird zunehmen.

115. Dialog. Dasselbe gilt vom Dialog in um so höherem Grade, je mehr er als eigentliches Wechselgespräch und Streit entgegengesetzter Meinungen ausgestaltet wird. Der Dialog ahmt die gewöhnliche Unterhaltung nach, jedoch in edlerer Sprache, in einheitlicherer Fassung und in vollständigerer Behandlung des Gegenstandes. Die aufgeworfene Frage wird durch Gründe und Gegengründe genau und lebhaft erörtert. Die Personen kennzeichnen selbst durch den Inhalt ihrer Reden und die Art, ihn geltend zu machen, die Eigenart ihres Wesens und Denkens. Bei aller Rücksicht auf eine geordnete Abwicklung der Frage bleibt doch Raum für ein geistreiches und heiteres Spiel mit ungezwungenen Zwischenbemerkungen, Anekdoten u. dgl. Auch Einleitung und Abschluß, Umstände der Zeit und des Ortes werden dazu benutzt, den an sich vielleicht weit abliegenden Gegenstand gleichsam ins Leben einzuführen. So wird die Steifheit der Schulform und die begriffliche Trockenheit des Inhaltes leicht überwunden. Selbst jene leichtere Gesprächsform, in der ganz vorwiegend einer das Wort führt und nur gelegentlich von andern unterbrochen wird, gewährt noch große Vorteile.

Eine knappe, aber sehr gute Anleitung zu Abhandlungen aller Art gibt Göbel: „Themata, Inventionen und Dispositionen“.

Schöner Dialog: Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke B II, D, P.

Beispiele von Abhandlungen in Henses Lesebuch III; vgl. auch: Unterschied der bildenden Kunst und der Dichtung nach Lessing B II, D, P; Bund der Religion und der Kunst B II, K. (Die Bedeutung der Zeichen siehe oben S. 47.)

Wegen der Wichtigkeit des Aufsatzes folgt hier noch eine genauere Anleitung für den unmittelbaren Gebrauch.

Die Abhandlung unterscheidet sich von der einfachen Beschreibung oder Erzählung dadurch, daß ihr Inhalt großenteils neu geschaffen oder doch ganz neu geordnet werden muß (Nr. 101). Aus den oben gegebenen Vorschriften über jene leichtern Aufgaben sei zunächst das in Nr. 77. 81. 83. 89. 90 Gesagte, als auch für die Abhandlung bemerkenswert, zu erneuter Durchsicht empfohlen. Sofern nun der Gegenstand teilweise gegeben ist, muß vorerst das Dargebotene genau betrachtet werden, von Anfang an aber mit der Absicht, die Mannigfaltigkeit seiner Teile oder Seiten unter gewisse Gesichtspunkte zu bringen. Deren mögen etwa sechs bis acht sein, so daß der ganze Stoff sich leicht unter dieselben ordnen läßt. Dann wird die genannte Zahl durch weitere Zusammendrängung des Stoffes auf zwei bis drei Teile eingeschränkt. Es schadet meistens wenig, wenn dies und jenes von dem Gesammelten der

einfachern Gliederung zulieb fallen gelassen wird. Weiterhin müssen die Teile sich, womöglich, so zu einander stellen, daß man sieht, sie bilden wirklich nur ein Ganzes; man erkennt das daran, daß man sie unter eine gemeinsame Benennung bringen kann. Außerdem ist darauf zu achten, daß in der Ordnung der Teile ein Fortschritt von Einfacherem zu Schwererem, eine Steigerung von Bedeutendem zu noch Wichtigerem stattfinde, daß die Teile nicht ineinander übergreifen und nicht zu weitschichtig seien.

Das Thema sei: Napoleon Bonaparte. Der überreiche Stoff wird nach Hauptmassen zusammengestellt: Napoleon in der Schule, erste Auszeichnung (vor Toulon, in Paris), Feldzug in Italien, nach Ägypten, Erhebung zur Kaiserwürde, Kriege gegen die Verbündeten, Niederlage in Rußland, Befreiungskriege, Abdankung, Rückkehr, Ende. Nun behandelt man den Gegenstand entweder als einfache Geschichtsdarstellung und teilt etwa so ein: Das allmähliche Steigen (I), der Gipfel (II) und der Niedergang (III) seines Ruhmes — die Gedanken, welche der Stoff dem fähigen Schreiber von selbst aufdrängt, werden nur gelegentlich behandelt. Oder aber man legt eine Grundidee dem Gegenstande unter und teilt anders ein, z. B.: Napoleons weltgeschichtlicher Beruf bekundet sich in den seltenen Naturanlagen (I), dem noch seltenern Glücke (II) und in dem durch beide bedingten Erfolge (III) — hier muß der Stoff viel selbständiger gesichtet und verwertet werden. Eine andere Form der Abhandlung wäre: Napoleon als Feldherr (I), als Kaiser (II) und als Mensch (III) — der dritte Punkt mag hier darum an letzter Stelle stehen, weil er den Helden uns näher bringt (zumal in seiner Teilnahme erregenden letzten Lebenszeit), und weil wir doch zuerst an den Feldherrn und Herrscher denken. Enger und insofern geeigneter (Nr. 103), wenn auch schwieriger, wird das Thema durch folgende Fassung: Napoleon als (thatsächlicher oder wirklich gekrönter) Herrscher in der Ordnung des Reiches: öffentliche Sicherheit und Ruhe, Gesetzgebung, Förderung der Kultur (I); im Verhältnis zur Kirche: Konkordat, Einsegnung des Kaisertums, Vergewaltigung des Papstes (II); in der äußern Politik bis zum Sturze (III). Ähnlich wäre: Napoleon als Feldherr: (I) die bezaubernde Macht seiner Persönlichkeit: Verkehr mit den Soldaten, Behandlung der Generäle, Beispiel des Mutes; (II) die siegreiche Kriegsleitung: Scharfblick, Raschheit, Beharrlichkeit.

Aus den beiden letzten Formen des Aufsatzes ergiebt sich nun auch schon, wie allgemeine Themata, welche keine unmittelbare Beziehung auf einen äußerlich gegebenen Stoff haben, zu behandeln seien, z. B.: „Das Ideal eines Herrschers", „Feldherrntugenden". Da hat man den Stoff völlig neu zu erfinden, oder vielmehr aus einer Fülle schon früher erworbener geschichtlicher Kenntnisse das Brauchbare so auszuwählen, daß das allgemeine Thema dadurch ins Licht gestellt wird. Vor allem muß aber dieses selbst nach seinem Inhalte scharf aufgefaßt und vernunftgemäß zergliedert werden, damit alle einschlagenden Punkte, aber auch nur diese, zur Besprechung kommen.

Die Umgrenzung des Hauptbegriffes bietet manchmal Schwierigkeit, z. B.: „Die Freundschaft", „Die Ehre", „Die Menschenfurcht". Es ist aber alles daran gelegen, daß man wisse, worüber man denn eigentlich und in welchem Sinne man darüber reden solle. Manche Themata haben eine doppelte Seite; so schon die „Freundschaft" und die „Ehre" (wahre und falsche).

Zuweilen wird die Unterscheidung schwierig: „Man muß den Mantel nach dem Winde hängen“ (wann und wie weit hat man sich in die Umstände zu fügen?). Oder: „Wissen und Können“, „Viel lernen, oder gründlich lernen?“, „Macht Naturanlage oder Fleiß den Künstler, den Gelehrten?“ Bei vergleichenden Themata, z. B. „Cäsar und Napoleon“, „Demosthenes und Cicero“, „Homer und Virgil“, wird die Gefahr der Einseitigkeit nur schwer vermieden.

Ist man ganz klar über Sinn und Gliederung des Themas (diese immer mit Fortschritt und Steigerung), so soll vor allem der Gedankenstoff zur Erläuterung und zum Beweise beschafft und erst später die übrigen Fundstätten ebenfalls herangezogen werden. Die Beweisführung kommt in der Abhandlung vor allem zur Geltung, weil diese wesentlich ein Werk des Verstandes ist. Die Beweise müssen vollgültig, klar und wohlgeordnet sein, damit sie „durchschlagen“.

Die übrigen Fundstätten können allerdings, wie in der Chrie, abgesondert ausgebeutet werden; aber sobald die Beweisführung einen ansehnlichen Umfang annimmt, empfiehlt es sich wenigstens, die übrigen Stoffquellen alle oder zum Teil nur gelegentlich zu benützen.

Man glaube nicht, daß mit der verstandesmäßigen Darlegung der Beweise genug geschehen sei. Immer muß auch der Phantasie, dem Gefühle, ja selbst dem sittlichen Willen Rechnung getragen werden. Schon darum sind die Stoffquellen doch so ziemlich alle auszunützen, ferner alle Mittel, den Stil zu verschönern, anzuwenden (Nr. 47 ff.) und auf die Angemessenheit der Darstellung besonders zu achten (Nr. 36 ff.). Endlich sollte die Abhandlung den Ton der rednerischen Darstellung (unten Nr. 132 ff.) nicht ganz verschmähen; sie gewinnt durch ein maßvolles oratorisches Gepräge an Leben und Kraft.

Noch einzelne Winke: Da eine verhältnismäßige Lebendigkeit der Erörterung dringend nötig und bei der begrifflichen Trockenheit der Abhandlung doch schwer zu erreichen ist, so rät man mit gutem Grunde dem Schreibenden, sich immer eine bestimmte Person im Geiste vorzustellen, um mit ihr zu verhandeln.

Ratsam ist auch die Einfügung kurzer Erzählungen oder Beschreibungen, die Benutzung von geistreichen, witzigen Aussprüchen oder Sprichwörtern, kurz die Aufnahme solcher Einzelheiten, welche geeignet sind, die Darstellung zu beleben.

In der sprachlichen Form muß auf denselben Punkt, als einen durchaus entscheidenden, gebührende Rücksicht genommen werden. Dort, wo das Verständnis schwierig ist, soll der Ausdruck eine gefällige Einfachheit zeigen; es können auch treffende Vergleiche aus dem gewöhnlichen Leben herangezogen, ja die ganze Auseinandersetzung an einen schlichten Vorgang des Lebens, wie z. B. in den tiefsinnigen Parabeln des Neuen Testamentes, angeknüpft werden. Sobald aber schwierige Punkte der Untersuchung überwunden sind, darf ein maßvoller Redeschmuck, z. B. Figuren, Perioden,

zur Erweiterung und gleichsam zur Abspannung angewendet werden. Denn wenn auch die verstandesmäßige Klarheit der Erörterung bei weitem das Wichtigste bleibt, so wird dieselbe doch nicht durch wortkarge Nüchternheit am besten erzielt. Der Phantasie und dem Gemüte muß die Quelle nicht verschüttet werden; diese Fähigkeiten sprudeln ja nicht immer trübes, sondern oft das reinste, klarste Wasser. Ohne Bild zu sprechen: der Verstand soll ja allerdings in der Abhandlung vor allen andern Fähigkeiten sich bethätigen; da er sich aber mehr durch Schärfe als durch Fruchtbarkeit auszeichnet, und zwar dem Geiste, aber nicht auch der sinnlichen Natur des Menschen genügt, so müssen Phantasie und Gemüt ergänzend nachhelfen, damit sowohl der Schreibende selbst stärker angeregt, als auch der Leser auf eine angenehmere Weise in die Sache hereingezogen werde. Eine Erweiterung der knappen Verstandeserörterung ist ohnehin für die leichtere Auffassung sehr wünschenswert. Davon überzeugt sich der Lehrer in der Schule am besten; ihn führt nicht der kürzeste und vielleicht auch richtigste Ausdruck, sondern erst eine breitere Darlegung und allseitige Beleuchtung zum Ziele, und er findet, daß meistens weder die wortkargsten noch die wortreichsten Aufsätze die besten sind, sondern daß eine richtige Mischung von begrifflicher Schärfe und freier Erweiterung die Gedanken am glücklichsten zur Geltung bringt.

Man gehe deshalb erst dann an die Ausarbeitung eines Aufsatzes, wenn man den Gegenstand nicht nur mit Muße durchdacht, die Fundstätten befragt und die Hauptteile der Abhandlung festgestellt, sondern die Gedanken auch schon teilweise mit Phantasie und Gemüt ergriffen, belebt und verklärt hat. Oft ist es gut, die glückliche Stunde, da man sich in allen Fähigkeiten angeregt fühlt, abzuwarten, oder dieselbe durch Lesung einiger gut geschriebenen Seiten zu beschleunigen. Während des Schreibens sei dann die Aufmerksamkeit allerdings zunächst auf Klarheit und Wahrheit, dann aber auch auf die Kunst der Darstellung gerichtet. Es gilt freilich nicht, bloß schöne Redensarten zu erfinden oder die Wahrheit zu übertreiben oder Gemeinplätze, besonders sittliche, in glänzender Rede auszuführen; aber der vorliegende bestimmte Gegenstand will doch in angemessener Form, mit Sorgfalt und Geschmack dargestellt werden. Zur Schönheit gehört auch der leichte Fluß der Rede. Man unterbreche also die Arbeit nicht zu oft, auch nicht, um Mißratenes sogleich zu ändern, sondern schreibe frisch voran und bessere später nach. Die ersten Gedanken und die erste Form sind die besten, um Fluß und Leben in die Darstellung zu bringen, die sorgsame Feile hat vornehmlich die Ausmerzung kleinerer Fehler zu besorgen.

d) Litteraturwerke.

116. Aufgaben des Lebens. Von den Schulformen kommen wir nun auf diejenigen Darstellungsarten, welche dem Leben und der eigent-

lichen Litteratur angehören. Diese fallen teilweise mit den Schulformen zusammen, und insofern ist über dieselben nichts weiter zu sagen: Erzählungen oder Beschreibungen in engem Rahmen, kurze historische Charakterschilderungen und Parallelen, Kunstdialoge und allenfalls Chrien in freierer Form. Gewöhnlich aber stellt sich ein Schriftsteller höhere Aufgaben oder vermischt auch in kleinern Arbeiten verschiedene Darstellungsformen, wie es eben die Sache zu erfordern scheint. Solche Arbeiten unterstehen höhern Gesetzen und fordern einen ausgebildeten Sinn für Angemessenheit, Ordnung und Einheit. Bei vielen derselben ist der Stoff schwer zu beschaffen und noch schwerer zu beurteilen; es überwiegt dann meistens auch der Inhalt die Form. — Manche gute Proben in den Nr. 87 genannten Lesebüchern und in Kehrein, Deutsche Prosa.

117. Brief. Der Brief ist die einfachste Aufgabe, welche das Leben dem Stilisten stellen kann, und welche auch dem Schüler recht wohl zugetraut werden darf; dennoch erheischt die vollkommene Beherrschung der Briefform und die litterarische Vollendung derselben viel Geschmack und Übung. Alles kann ja Gegenstand brieflicher Behandlung sein. Wie verschieden sind nicht Lehr-, Trost- und Empfehlungsbrief, Bittgesuch und Beglückwünschungsschreiben! Selbst Geschäfts- und Freundschaftsbriefe erfordern oft große Umsicht, Vorsicht und Geschicklichkeit im Ausdruck. Hier ist der Brief nur insofern zu behandeln, als er Anspruch auf höhern litterarischen Wert macht.

118. Der Brief gehört vorwiegend der niedern Stilgattung an (Nr. 43 f.); er ist nichts als eine schriftliche Anrede nach Art der Umgangssprache. Da aber, was geschrieben ist, geschrieben bleibt, so muß er sachlich und sprachlich doch um eine Stufe höher stehen. Der Brief verträgt nicht jede Nachlässigkeit, jeden Scherz und ähnliche Dinge, die man sich im mündlichen Verkehr erlauben darf; er will zweimal gelesen noch befriedigen; er kommt oft in andere Hände als die des Angeredeten. Wenn ein Brief über mehrere, verschiedene Gegenstände handelt, fordert man doch, daß dieselben in einer natürlichen Reihenfolge abgehandelt werden. So wird durch Verwandtschaft und Vermittlung eine gefällige Ordnung herzustellen sein. Eine strengere Einheit kommt dem Briefe zu, wenn er nur einen Gegenstand bespricht. Der Brief des Gebildeten muß überhaupt einen, wenn auch noch so geringen, Anteil an der feinern Kunst haben. Selbstverständlich reden beim Briefschreiben außerdem manche Rücksichten der praktischen Klugheit mit. Schreibe womöglich so, daß die Veröffentlichung des Briefes dir weder Schande noch Verlegenheit bringe.

119. Die Angemessenheit ist der größte stilistische Vorzug des Briefstils. Die Verhältnisse des Schreibenden und des Angeredeten, die Beschaffenheit des Hauptinhaltes und die Umstände von Zeit und Art müssen bis ins einzelne bestimmend sein. Sie haben über Kürze und Länge, Ton und Schmuck, Ordnung und Verständlichkeit zu entscheiden. Ver-

trauliche Briefe unter Gleichstehenden lassen maßvollen Scherz, zierliche Nachlässigkeit und dunkle Anspielungen recht wohl zu; das Feingefühl einer edeln Umgangssprache muß aber die richtigen Grenzen einhalten lehren. Solche Briefe haben den Hauptzweck, die Freundschaft zu beleben; darum ist aber der Inhalt nicht gleichgültig: gedankenarme Redensarten entsprechen dem Zwecke nicht. In Briefen an Hochstehende muß der Schreibende sich des Abstandes von dem Angeredeten in allem bewußt bleiben und sich insbesondere sachgemäßer Kürze befleißen. Geschäftsbriefe seien leicht verständlich oder, besser gesagt, gar nicht mißverständlich und immer auch ein Zeugnis der ehrenden Rücksicht des Verfassers auf den Empfänger. In Trost- und Glückwunschbriefen walte herzliche Liebe und aufrichtige Teilnahme. Vorsicht diktiere den Mahnbrief; denn ein verletzendes Wort hat da zu viel Zeit, um schädlich zu wirken. Der Lehrbrief über allgemeine Stoffe läuft Gefahr, zur bloßen Form herabzusinken, wenn die Auffassung des Inhaltes zu der Art der Darstellung keine sachliche Beziehung mehr behält. — Vgl. die Briefe Joh. v. Müllers; Goethes und Schillers Briefwechsel; Briefe der Luise Hensel.

Anmerkung. Der Geschäfts- und Kanzleistil steht seiner Bestimmung nach dem Briefstil nahe; da er aber gleichsam in grundsätzlicher Verachtung der stilistischen Regeln sich bewegt, so ist hier nicht weiter auf denselben einzugehen.

120. Unterhaltungsschriften. Ein weites Gebiet nehmen die Schriften zu belehrender Unterhaltung ein. Sie vermischen in der Regel Erzählung, Beschreibung und Charakterzeichnung. Abgesehen von einer edeln sittlichen Haltung, ohne welche solche Schriften verderblich oder entnervend wirken, kann billig verlangt werden, daß sie an geistigem Gehalte nicht arm seien. Die bloße Unterhaltung, welche die geistige Thätigkeit nicht auf angemessene Weise in Anspruch nimmt, kann nicht lange fortgesetzt werden, ohne zu übersättigen, zu verflachen und abzustumpfen. Die geflissentliche Aufregung der Nerven durch „Schaudermären" ist noch weniger nutzbringend. Der Schriftsteller sollte solchen Lesern, welche für nichts Besseres als müßige Zerstreuung empfänglich sind, nicht entgegenkommen. Im übrigen fordert der Zweck dieser Art von Litteratur eine etwas breitere und dabei gefällige Darstellung, die weniger durch die Tiefe des Inhaltes den Verstand, als durch Mannigfaltigkeit die Phantasie beschäftigt. In der Verwicklung und Abwicklung der Handlung ist auf die verhältnismäßige Bedeutsamkeit aller Teile, auf spannenden Fortschritt und auf Natürlichkeit zu sehen. Das Los der Personen hat sich nach den Forderungen der poetischen Gerechtigkeit befriedigend zu gestalten. Die sprachliche Form muß sich durch Glätte und Frische auszeichnen; einen weiten Raum darf die lebhafte Gesprächsform beanspruchen, zumal die Zeichnung der Charaktere durch Einführung redender Personen am geeignetsten vervollständigt wird.

A. Ebeling: „Bilder aus Paris" (eine Reihe von Bänden); Sebastian Brunner: „Woher, wohin?"; Hackländers Schriften; ferner

Jos. Spillmann: „Aus fernen Landen“ (für die Jugend), können beispielshalber empfohlen werden.

121. Schriften zur Belehrung. Größere Bedeutung gewinnt der Inhalt, wenn der Zweck der Belehrung mehr in den Vordergrund tritt, z. B. bei unterhaltenden Aufsätzen aus der Länder- und Völkerkunde, bei Reisebeschreibungen, bei wenig umfangreichen Lebensbildern, historischen Erzählungen und Charakteristiken. Da ist die Wahrheit des Inhaltes unverbrüchliches Gesetz, und es darf darum der Schriftsteller sich nicht durch ein ungeregeltes Verlangen nach Beifall verleiten lassen, zu entstellen oder zu übertreiben.

Vgl. Goethes „Italienische Reise“; Hettingers „Aus Welt und Kirche“; die reiche „Sammlung historischer Bildnisse“ (Freiburg, Herder). Die „Katholischen Missionen“ und mehrere Schriften von A. Baumgartner und Spillmann bieten wertvollen Inhalt in edler Form.

122. Poetische Prosa. Andererseits können zum Zwecke der Unterhaltung, statt des historischen Inhaltes, auch die ästhetischen Vorzüge der Form stärker betont werden. Alsdann nähert sich die Darstellung der Poesie, sowohl in der Gestaltung der Gedanken als in dem Wohllaut der Sprache; der mittlere und der hohe Stil finden hier ihre Anwendung (Nr. 43 ff.). Dennoch darf die Prosa ihren Charakter weder im Inhalte noch in der Form gänzlich verleugnen. Es entsteht nur zu leicht eine widerliche Mischart, welche ohnmächtige Anläufe zu machen scheint, sich von der Prosa zu wirklicher Poesie zu erheben. (Poetische Prosa ist von Poesie in Prosaform, d. h. von echter Dichtung ohne künstliches Versmaß, zu unterscheiden.) Vor allem kann der Rhythmus der Sprache, wenn er wie ein schlecht gehandhabtes Versmaß erscheint, einen übeln Eindruck machen, und eine Überladung mit Bildern, welche in Wirklichkeit der Phantasie nicht nachhelfen, den Stil ganz verderben. Die geregelte Phantasie kann sich mit folgender Bildersprache schwerlich befreunden, die Vorstellung, welche dieselbe anregt, ist zu gesucht und sonderbar:

„Mit zwei Armen umfassete die Erde das schöne Meer; auf ihrem rechten trug sie blühende Weinberge weit in die Wellen, und auf dem linken hielt sie Städte, und umspannte seine Wogen und seine Schiffe und zog sie an ihre Brust heran.“

Auch mit einzelnen Phrasen wie: „Die Menge der Dichterlinge, welche heutzutage den Parnaß platt treten“, ist weder in der Prosa noch in der Poesie etwas anzufangen. Bei allen Übertragungen muß die Phantasie dem Bilde folgen können, mit der bloßen Bildlichkeit des Ausdrucks ist nichts gewonnen. Die gesuchte, ungeschickte Bilderhäufung erinnert an den Flügelschlag des Straußes; es kommt doch zu keinem rechten Fluge. Gesucht ist der Rhythmus in folgender Stelle (aus Gockels „Lehrbuch“ entlehnt):

„Hoch auf brausen des stürmischen Meeres Wogen, und brandend schlagen sie an seine Ufer. . . . Das Volk des Meeres erschrickt und fährt hinab in die

Tiefe.... Eichstämme liegen, vom grimmigen Blitze zerschmettert, wie des Schäfers friedliche Herde.

Das sind eben nur schlechte Verse, nicht ein prosaischer Rhythmus.

Dagegen ist der Rhythmus der Periode, eben weil er in der Poesie wenig verwendet wird, für die sogen. schöne Prosa geeignet. Vgl. das Beispiel aus Schiller Nr. 45; Jean Pauls Prosa geht oft, aber nicht immer ganz glücklich, in Poesie über.

123. Biographie. Der historische Versuch (Nr. 121) kann sich erweitern zu einer Lebensbeschreibung; sie erfordert ein ansehnliches Geschick der Darstellung. Es liegt der Schwerpunkt nun ganz entschieden in der Sache, in dem wirklichen Leben und Charakter des Helden; denn diesen muß der Biograph vor allem gerecht werden. Wenn der Stoff reichhaltig ist, so hat die Anordnung besondere Schwierigkeiten. Bei der Schilderung einer umfassenden Wirksamkeit und eines vielseitigen Charakters genügt in der Regel die Zeitfolge der Ereignisse dem Schreibenden nicht; da müssen die Stoffmassen oft nach andern Gesichtspunkten gruppiert werden, damit sich das Gesamtbild des Mannes und seines Wirkens deutlicher abhebe. Eine gefährliche Klippe muß der Lebensbeschreiber sorgfältig vermeiden: er wird nur zu leicht versucht, zu grelle oder einerlei Farben zu gebrauchen, sei es zu maßlosem Lob, sei es zu uneingeschränktem Tadel. Ein besonderer Vorzug der Lebensbeschreibung ist es, wenn nicht nur der fertige Charakter, sondern auch die Entwicklung desselben, nicht nur die äußere Wirksamkeit, sondern auch das innere Leben des Helden geschildert, und wenn seine Thätigkeit im Zusammenhange mit der Zeitgeschichte dargestellt wird. Der Gegenstand, d. h. Leben und Charakter des Helden, darf nicht allzu gewöhnlich sein. Es muß nicht alles und jedes, sondern nur das Bedeutende und Charakteristische aufgenommen werden; wie ungesichtete Massen den Leser erdrücken, so können doch kleine Einzelzüge bisweilen sehr bezeichnend sein. Nicht völlig ausgeschlossen sind kurze unterhaltende Abschweifungen von der Bahn ernster historischer Untersuchungen auf Nebengebiete. Unter den Quellen müssen die eigenen Aufzeichnungen des Helden mit besonderer Sorgfalt, aber nicht einseitig benutzt werden. Auf den stilistischen Wert der Darstellung wird in dieser Gattung, die vor andern Geschichtsarbeiten auf eine zusammenhängende Lesung berechnet ist, nicht geringe Mühe zu verwenden sein; ganz verkehrt ist es aber, wenn die ganze Arbeit mehr einer Stilprobe als einer ernsten geschichtlichen Untersuchung gleichsieht. Mehr als eine Stilart wird, nach Maßgabe des Inhaltes, zur Anwendung kommen. Stilistisch nicht empfehlenswert ist es, die Quellen in ihrer abweichenden, vielleicht ganz buntscheckigen Schreibart reden zu lassen; es hat aber den Vorzug größerer Treue und Objektivität und wird deshalb in gewissen engen Grenzen, um der Sache willen, allgemein gebilligt. Vgl. Hefele, Ximenes; Arneth,

Maria Theresia; Janssen, Böhmer (das kleinere Werk); Pfülf, Hermann v. Mallinckrodt.

124. Ethnographie. Stoffe aus der Länder- und Völkerkunde können in ähnlicher Weise zur Charakteristik eines Volkes und seiner Kultur ausgestaltet werden. Hier kommt es noch mehr auf Sichtung und Ordnung des Materials, sodann auf genaue persönliche Beobachtung und auf weitausschauende Beurteilung an. — Eine prächtige Charakteristik der Chinesen in Huc und Gabet, „Wanderungen durch das chinesische Reich".

125. Ästhetik. Ästhetische Arbeiten erhalten größere Bedeutung, wenn sie zur litterarischen Würdigung großer Dichter und Künstler, endlich zur Litteratur-, Kultur- oder Kunstgeschichte sich auswachsen. Sachlichkeit und Sicherheit des Urteils sind die wesentlichen Vorzüge solcher Werke. Je öfter aber das Urteil vom persönlichen Geschmack und von ersten Eindrücken beeinflußt wird, desto strenger ist auf genaue Begründung desselben zu halten. Ästhetische Kritiken in allgemeinen Lobreden oder Verurteilungen sind sehr unzuverlässig. Die schöne sprachliche Form gereicht Schriften über die schöne Litteratur oder Kunst zu einer besondern Zierde; Klarheit und Wahrheit aber wiegen schwerer.

Vgl. die deutschen Litteraturgeschichten von Vilmar, Eichendorff, Lindemann; die allgemeine Litteraturgeschichte von Norrenberg-Macke; die litterarisch-kritischen Werke der beiden Schlegel; Vischers ausführliche „Ästhetik"; Dohmes großes Werk „Kunst und Künstler"; Schnaases „Kunstgeschichte"; Woltmanns „Geschichte der Malerei".

126. Wissenschaft. Es erübrigt nun noch das Gebiet der strengen Wissenschaft, wo die Schwierigkeit der Sache die schöne Form erschwert und die Bedeutung des Inhaltes sie als nebensächlich erscheinen läßt. Die Rücksicht auf eine genaue, verständliche und angemessene Darstellung darf aber um so weniger außer acht gelassen werden. „Ungenießbarkeit" der Form macht man wissenschaftlichen Büchern nicht selten mit Recht zum Vorwurf. Um aber den nicht immer leichten treffenden Ausdruck und die Übersichtlichkeit des Vortrags zu ermöglichen, wird völlige Beherrschung und geschickte Abteilung der Stoffmassen vorausgesetzt. Ungeordnetes und unverarbeitetes Material ist auch in gelehrten Werken nur Ballast. Dies alles gilt von Lehrbüchern, welche die Ergebnisse einer Wissenschaft auszugsweise für Anfänger darstellen, in noch höherem Grade.

127. Geschichte. Weitere Vorschriften hat die Stilistik über die meisten Arbeiten der strengen Wissenschaft nicht mehr zu geben; das geht andere Wissenschaften, wie Diplomkunde, Hermeneutik, Kritik, Systemlehre, Philosophie u. dgl., an. Nur die Geschichtschreibung in großem Stil ist noch besonders zu berücksichtigen, weil sie auf allgemeine Verbreitung berechnet ist und darum auch auf die Darstellung größere Sorgfalt zu verwenden hat. Das Nr. 121, 123 Gesagte findet zunächst auch auf die Geschichte

von Völkern und Zeitaltern seine Anwendung. Außerdem ist folgendes bemerkenswert.

128. Der schlichte Chronikenstil bleibt hier außer Betracht. Die Darstellung gewinnt erst größere Bedeutung bei der pragmatischen Behandlung, welche durch Begründung, Vergleichung und Beurteilung der Thatsachen den sachlichen Zusammenhang und die politische Bedeutung derselben ins Licht stellt. Höher aufsteigend, nimmt die Geschichtschreibung das Wichtigste aus der Sitten- und Kulturgeschichte auf. Endlich erhebt sie sich zur philosophischen Betrachtung, um in der göttlichen Weltregierung die letzten Gründe für die wirklichen Schicksale der Völker zu finden.

129. Die Geschichte ist Zeugin und Lehrerin der Völker zugleich; daraus leiten sich ihre Hauptaufgaben ab. Sie darf nicht der Lüge und dem Irrtum dienen; sie muß den Mut haben, die ganze Wahrheit ohne Rückhalt zu sagen, und darum lautet ihr höchstes Gesetz, unparteilich zu urteilen. Doch ist die Pflicht, die ganze Wahrheit zu sagen, immer noch von der Frage bedingt, ob davon größerer Nutzen für die allgemeine Wohlfahrt zu hoffen sei; denn die Geschichte darf nur wirklichen Nutzen bezwecken. Es kann aber der Fall eintreten, wenn auch gewiß nicht häufig, daß es mit weitreichendem Nachteil, mit politischen Wirren und sittlichen Ärgernissen verbunden wäre, die volle Wahrheit, und gerade augenblicklich, bekannt zu geben. Dann wäre Verschweigen, jedoch nie Entstellung der Wahrheit gerechtfertigt oder geboten. Ebenso ist über die geforderte Unparteilichkeit eine Erklärung beizufügen. Gewiß muß, soviel möglich, selbst der Verdacht der Parteilichkeit im Urteil und einer ungerechtfertigten Parteistellung ferngehalten werden. Damit ist aber noch nicht eine kalte Gleichgültigkeit und Farblosigkeit als allein berechtigt erwiesen. Diese ist sogar oft, als in sittlicher und religiöser Charakterlosigkeit begründet, ganz verwerflich. Als Lehrerin der Völker hat die Geschichte vielmehr über die Vergangenheit nach Recht und Billigkeit zu richten; zu den Normen des Rechten gehört aber auch die sittliche und religiöse Wahrheit. Ganz ohne „Tendenz“ zu schreiben, ist kaum möglich und sicher nicht wünschenswert. Es soll nur der Geschichtschreiber sich nicht thörichterweise verleiten lassen, die Wahrheit der Thatsachen anzutasten, sie um seiner Absichten willen unrichtig darzustellen und einseitig zu beurteilen. Allein wenn er einmal die Thatsachen mit ihrer Begründung, ihren Umständen und Folgen, die Personen mit ihren Handlungen und Absichten in Ruhe und Besonnenheit geprüft hat, dann erwartet der Leser von ihm als dem Kenner ein letztes Wort über die Bedeutung des Vorgetragenen. Dieses Wort soll er also auch sprechen, wenn es ihm möglich ist; in zweifelhaften Fällen allerdings geht Schweigen über Reden.

130. Bezüglich der äußern Form sei kurz daran erinnert, daß die Alten den handelnden Personen in gewissen entscheidenden Augenblicken Reden

in den Mund legten, deren Wortlaut vom Geschichtschreiber, wenigstens größtenteils, erfunden war. Dieselben enthalten die schönste Charakteristik von Personen und Sachen in künstlerisch vollendeter Form, beleben die Erzählung und stellen die Höhepunkte der Handlung, die sie nur einen Augenblick unterbrechen, in das volle Licht. Die Neuzeit verzichtet auf diesen Kunstgriff, wie es gewöhnlich heißt, um der Objektivität willen; der wahre Grund aber liegt wohl darin, daß das wissenschaftliche Interesse heutzutage das Kunstinteresse weitaus überwiegt.

131. Was aber bleiben muß, ist der würdige Ernst des Tones, frei von Plattheit und kleinlichem Zierat. Die Figuren finden eine sparsame Verwendung, weil sie leicht den Schein der Künstelei haben. Selbst der Witz ist kaum am Platze. Da aber der Geschichtschreiber stets den Blick auf den Zusammenhang gruppierter Thatsachen richtet und für die Würde der mittlern Stilgattung die rechte Stimmung mitbringt, so bedient er sich da, wo es ihm auf Schmuck der Darstellung ankommt, mit Vorliebe des Periodenstiles. Doch ist es ihm durchaus nicht um tönende Wortfülle, sondern um gedrängte Fülle der Gedanken, nicht etwa um schmückende, sondern um bezeichnende Beiwörter zu thun; er will weniger unterhalten als belehren. Daher ist auch die Periodenbildung, wenigstens in der deutschen Sprache, schlecht angebracht, sobald die Form gegen den Inhalt zurücktreten muß. Das trifft zu, wenn eine Thatsache die andere drängt, oder auch wenn auf begründende Nebenumstände Gewicht zu legen ist: in diesen, gewiß den allermeisten, Fällen sind einfache oder zusammengesetzte Hauptsätze von nicht zu großem Umfange zu gebrauchen. In diesen selbst aber darf eine schöne Symmetrie recht häufig an den Kunstsinn des Schreibenden erinnern. Durch Formschönheit des geschichtlichen Stiles zeichnet sich Schiller in hohem Grade aus. Auch Ranke beherrscht den historisch-wissenschaftlichen Stil vollkommen. Ein Muster für den künstlerischen Aufbau eines streng historischen Werkes ist O. Klopp, „Wien im Jahre 1683“. — Bei Janssen und Pastor finden sich manche in stilistischer und kulturgeschichtlicher Rücksicht gleich vortreffliche Ausführungen.

Anhang.

Der rednerische Stil.

132. Die Beredsamkeit ist die Kunst, durch das Wort den Willen anderer zu bestimmen. Sie will nicht bloß den Verstand durch die Wahrheit überzeugen und das Gemüt durch die Schönheit befriedigen; beides benützt sie nur als Mittel, um den freien Willen wirksam zu beeinflussen. Sie treibt zum Handeln, greift ins Leben ein, ist eine durchaus praktische Kunst. Nicht die äußere Form der Ansprache also macht das Wesen der

Rede aus, sondern der Zweck, unmittelbar auf den Willen anderer einzuwirken, zur That zu drängen, und eine diesem Zweck entsprechende Anlage der Rede.

133. Die Bedeutung und Würde der Redekunst beruht auf ihrer Bestimmung, in die bürgerlichen und politischen Verhältnisse entscheidend einzugreifen, insbesondere aber das sittlich-religiöse Leben des Menschen durch Überredung zu fördern und zu leiten. Allein auch ihrem innersten Wesen nach ist sie die bedeutendste der Künste, weil sie die edelste Fähigkeit des Menschen und durch dieselbe den Menschen selbst zu führen berufen ist.

134. Die Anlage der Rede erinnert zunächst an die Abhandlung (Nr. 101 ff.). Es kommt also vor allem auf eine gute Beweisführung an, und diese muß um so überzeugender sein nach Inhalt und Vortrag, je mächtiger sie fortwirken soll, um andere Fähigkeiten des Menschen in Thätigkeit zu setzen. Der Wille ist ja eine blinde Kraft und auf die Führung des Verstandes angewiesen; er ist eine träge Kraft und oft sehr schwer aus seiner starren Unthätigkeit aufzurütteln. Der Wille aber bestimmt erst, soweit die freie Thätigkeit in Frage kommt, die übrigen menschlichen Fähigkeiten. Ja, in zahllosen Fällen hat der Redner einen geradezu widerstrebenden Willen umzustimmen und muß daher als erstes Mittel dazu einen durchschlagenden Beweis für die Wahrheit führen. Von den Beweisquellen (oben Nr. 106 ff.) wird er zumeist die praktisch wirksamsten verwenden: Ursachen und Folgen, Beispiele und Gegensätze, Umstände und Zeugnisse. Die hieraus gewonnenen Beweise sind gewöhnlich einleuchtender als andere und haben eine nähere Beziehung zum Leben. Es ist oft angemessen, dieselben sogleich auch unter gewisse praktische Gesichtspunkte zu stellen, da ja das Ziel der Beredsamkeit ist, die moralische Strebekraft des Menschen anzuregen. Man wird also zeigen, daß ein zu fassender Beschluß oder Entschluß sittlich gut, ehrenvoll, nützlich, notwendig, leicht ausführbar sei; denn durch solche Erwägungen läßt sich der Mensch im praktischen Leben gewöhnlich leiten. Der Redner vergesse nie, daß er nicht eine bloß theoretische, sondern eine praktisch wirksame Überzeugung hervorrufen soll.

135. Diese Rücksicht bestimme auch die Anordnung der Beweise. Diese wird oft nicht die nächstliegende, sondern eine auf die durchschlagende Wirkung berechnete „psychologische“ sein; man stellt z. B. einen starken Beweisgrund voran, läßt einen schwächern oder mehrere derart folgen, bewahrt sich aber für später den allerstärksten vor; oder man führt einen gerade jetzt und hier packenden Grund weiter als andere gleichwertige aus. Dabei richtet der Redner sich ganz nach der Verfassung und Stimmung der Hörer, über die er sich zuvor klar geworden ist.

Livius läßt Hannibal nach dem Übergang über die Alpen die Soldaten durch folgende Gedanken zum Weitermarsch anfeuern:

„Hier gilt es nun, siegen oder sterben: ein Rückzug ist unmöglich — erwägt aber, welch ein Lohn euch winkt: ganz Italien steht euch offen; — erkennt durch Vergleichung der beiderseitigen Streitkräfte und Führer, wie leicht der Kampf sei; — beseelt euch endlich mit dem gebührenden Haß gegen den stolzen Römer."

Es wird der Mut der Soldaten nach den traurigen Verlusten während des Alpenzuges zunächst durch die Notlage, die keinen Ausweg gestattet, von neuem entfacht, dann durch die Hoffnung entflammt, weiterhin durch ruhige Vergleichung gestärkt, endlich durch Nationalhaß bis zur Wut gesteigert. Das heißt man, die Stimmung der Hörer nach Maßgabe der Umstände bearbeiten und leiten.

136. Aber auch die „logische" Ordnung der Beweise und aller Teile der Rede ist für den Erfolg von der größten Wichtigkeit; es muß überhaupt die Rede ein geschlossenes System von Kräften sein, wenn sie die Doppelburg des Verstandes und des Willens erstürmen soll. Vor allem muß das Ziel fest ins Auge gefaßt, dann müssen die Mittel zur Überredung wie Streiter im Kampfe geschickt verteilt und in Wechselwirkung zu einander gebracht, endlich alle Teilbewegungen so ausgeführt werden, daß sie eine Gesamtwirkung erzielen. Diese geschlossene Einheit ist um so nötiger, als dem Redner nur zu oft wohlgerüstete Streitkräfte entgegentreten; die Niederwerfung gegenteiliger Beweisgründe macht einen wichtigen Teil seiner Aufgabe aus.

137. In der Behandlung der einzelnen Redeteile erinnert sich der Redner an seine Aufgabe, vor einem bestimmten Zuhörerkreis und unter ganz bestimmten Umständen ganz bestimmten Vorschlägen einen raschen Sieg zu verschaffen. Er wird also auf die Angemessenheit und den Nachdruck der Rede besonders achthaben; denn sonst wird er entweder nicht verstanden, oder nicht mit Wohlwollen angehört, oder verfehlt durch eine Darstellung, die gerade für eine Rede nicht paßt, sein Ziel. Er spricht in der gegenwärtigen Sache gewöhnlich nur einmal, manchmal unter minder günstigen Verhältnissen, meistens auch zu weniger Gebildeten oder Zerstreuten, nicht selten vor entschiedenen Gegnern: da nimmt er denn alle Kraft zusammen, um deutlich, angenehm und eindringlich zu reden; er setzt Stimme, Gebärden und den ganzen Ernst persönlicher Überzeugung ein; er verwendet auch allen Redeschmuck, der seinem Zwecke dienen kann.

138. Die rednerische Darstellung zeichnet sich eher durch Fülle als durch Knappheit aus, liebt leichten Fluß und Wohlklang in ruhigern Ausführungen, einschneidende Schärfe in strenger Beweisführung und Widerlegung, entwickelt aber eine unwiderstehliche Kraft und edle Leidenschaft, wenn sie das Bewiesene und die daraus gezogenen Folgerungen durch Erweiterung und Steigerung geltend macht.

139. Die Figuren und ähnliche Redekünste kommen in mannigfachster Weise zur Anwendung; fast möchte man sagen, dieselben verdankten

der Redekunst ihr Dasein und ihre Bedeutung. Einige derselben, z. B. die Ironie, die Anrede an leblose Dinge, die Selbstunterbrechung, die zweifelnde Überlegung, der Selbsteinwurf, das Paradoxon (scheinbarer Widerspruch) erinnern unmittelbar an ihre rhetorische Quelle. Eine Probe für jede derselben:

„Aber ich irre mich; die von mir gerügten Fehler sind unserer Staatsverwaltung fremd; der Gegner sagt ganz treffend, sie seien Kinder meiner Einbildung; man braucht also über ihre Abstellung nicht weiter zu beraten."

„Ihr Städte, die der Feind verwüstet, ihr Gotteshäuser, die er entweiht, ihr Gräber, die er geschändet: gebet Zeugnis von der Zügellosigkeit, Gottlosigkeit und Barbarei."

„Das sind die unglaublichen Anstrengungen der Gegner. Auf unserer Seite dagegen — doch ich kann diejenigen nicht beschuldigen, die meine Freunde sind und ohne deren Hilfe ich verzagen müßte."

„Was soll ich thun? Soll ich schweigen und das Unrecht geschehen lassen? Oder soll ich reden auf die Gefahr hin, noch Schwereres erdulden zu müssen? Oder nennet mir, wenn es möglich ist, einen Mittelweg, auf dem ich mein gutes Recht ohne Gefahr geltend machen könnte."

„Doch was sage ich? Die Antwort auf alle meine Beschuldigungen höre ich ja schon: ‚Das sind Kleinigkeiten, die im Kriege unvermeidlich sind'. Wie? die Beraubung der Schwachen, der Ruin ganzer Familien wären Kleinigkeiten?"

„Es liegt kein Grund vor, zu verzagen. Denn was in der Vergangenheit das Schlimmste war, das ist für die Zukunft das Beste. Unsere Fahrlässigkeit allein hat allen Schaden herbeigeführt, und eben darum brauchen wir uns nur aufzuraffen, um denselben alsbald wieder gutzumachen."

Die sogen. rhetorische Frage verrät schon durch ihren Namen ihren Ursprung; die Anrede an eine unbestimmte Einzelperson unter den Zuhörern ist nur in der Beredsamkeit möglich. Überhaupt braucht man nur die in Nr. 61 ff. schon aufgeführten Figuren zu prüfen, um alsbald zu erkennen, wie willkommen die meisten derselben dem Redner sein müssen. Nur diejenigen Formkünste, welche mehr ein dichterisches Gepräge haben, wird er sparsam verwenden, da Schönrednerei der Redekunst leicht die durchschlagende Kraft entzieht. Überhaupt wird ihm die Sache stets viel höher gelten als die Form.

140. Als Probe für den einfachsten Stil möge die von Alex. Baumgartner aus einer nordischen Sage übertragene Rede König Sverrirs gegen die Trunksucht seines Volkes dienen:

„Wir danken allen hierhergekommenen Engländern, welche Weizen und Honig, Mehl oder Tücher hierherbringen; ebenso allen, welche Linnenzeug oder Flachs, Wachs oder Metallgeschirr einführen. Denselben rechnen wir ebenfalls diejenigen bei, welche aus den Orkney- und Shetlands-Inseln, aus den Faröern und aus Island angekommen sind, und alle übrigen, welche zum gemeinen Wohl notwendige oder nützliche Dinge mit sich gebracht haben. Die Deutschen aber, deren eine starke Zahl mit großen Schiffen hierhergekommen ist, um Butter und getrocknete Fische auszuführen, haben hierdurch dem Staate einen großen Schaden angethan, indem sie hinwieder Wein einführten, zu dessen Kauf sich meine Krieger und die Bürger der Stadt verleiten ließen. Aus diesem Kauf ist viel Böses und nichts Gutes

erwachsen; denn seinetwegen haben viele das Leben, andere ihre Glieder eingebüßt, andere tragen für ihr ganzes Leben Narben, andere Schmach ob erhaltener Wunden oder Schläge davon. An alledem ist das Übermaß des Trunkes schuld. Da mir dieser Handel der Deutschen überaus unangenehm ist, so gebiete ich ihnen, möglichst bald von dannen zu ziehen, wofern sie ihr Leben und Geld unversehrt erhalten wollen; denn ihre Ankunft hat uns und unserem Reich Schaden gebracht. Beherziget wohl, was die Trunksucht bewirkt, was sie mit sich führt, was sie zerstört. Das erste und noch das geringste ist, daß, wer der Trunksucht verfällt, sein Vermögen einbüßt und dafür nichts gewinnt als die Betrunkenheit und deren Folgen, Schaden und Verlust an jeglichem Gut; denn wer zuvor reich war, wird elend, arm und bettelhaft, so er nicht auf die Trunksucht verzichtet. Der andere Nachteil der Trunksucht ist, daß sie das Gedächtnis zerstört, so daß der Mensch vergißt, an was er sich erinnern sollte. Der dritte ist, daß der Mensch dann den schlechtesten Gelüsten sich überläßt, weder unrechtes Gut an sich zu reißen noch Weiber zu rauben sich scheut. Der vierte Nachteil übermäßigen Trunkes ist, daß er den Menschen antreibt, nichts, weder Rede noch That gleichmütig zu ertragen, erlittene Unbill weit über jedes Maß hinaus zu rächen, die Unschuldigen mit Schmähworten zu überschütten. Auch dieser Nachteil hängt der Trunksucht an, daß der Mensch, soviel an ihm liegt, seinen Leib abmattet, so daß er keine Mühen ertragen, keine Wachen aushalten kann, daß das Blut in all seinen Gliedern abnimmt, daß er es zum Schaden seiner Gesundheit verliert und so endlich diese zerstört. Ist es einmal so weit gekommen, daß Gesundheit und Vernunft dahin sind, dann treibt sie den Menschen an, auch die bis dahin noch unverletzte Seele zu verderben, stachelt ihn auf, Sitten und Gebote zu mißachten, Sünden zu begehen, den allmächtigen Gott und alle Gerechtigkeit zu hassen und alles Gethane sofort zu vergessen. Nun bedenket, ihr, die ihr der Trunkenheit ergeben seid, daß ihr gleichzeitig dem Trunke und dem Leben werdet entsagen müssen, und wer dann aller Wahrscheinlichkeit nach eure Seele aufnehmen wird. Erinnert euch, wie sehr ein solches Leben von der wahren Lebensaufgabe abweicht. Denn in allen Dingen muß man Maß halten. Krieger müssen im Frieden so sanft wie Lämmer sein, im Kriege so schrecklich wie Löwen. Kaufleute und Bauern müssen dieselbe Lebensrichtung innehalten, ihren Besitz rechtlich und dabei mit Arbeit erwerben, klug erhalten, freigebig mitteilen. Die Untergebenen sollen dankbaren Gemütes sein, und jeder seinem Obern mit Wohlwollen und nach Vermögen dienen."

141. Es folgt ein Abschnitt aus Demosthenes' dritter philippischen Rede:

„Was ist denn nun schuld daran? Denn es muß seinen Grund und seine genügende Ursache haben, wenn die Griechen damals so geneigt zur Freiheit waren und jetzt zur Knechtschaft. Es lebte damals, Männer von Athen, es lebte eine Gesinnung in unserem Volke, die jetzt entschwunden ist, die der Perser Macht und Gold überwand und Griechenland die Freiheit erhielt, die weder zu Wasser noch zu Land besiegt werden konnte, deren Verlust aber in unsern Tagen alles verdorben und alle Verhältnisse drunter und drüber geworfen hat. Was für eine Gesinnung meine ich? Keine andere als diese: Wer von den Feinden, welche auf die Unterwerfung und das Verderben Griechenlands bedacht waren, Geld nahm, den haßte jedermann; nichts war verhängnisvoller, als der Bestechung überführt zu werden, das verwirkte die allerschwerste Strafe. Daher war es unmöglich, die Vorteile, welche das Glück oft auch den Säumigen gegen die Eifrigen in die Hand spielt, von Rednern oder Heeresführern zu kaufen, ebensowenig die gegenseitige Eintracht, das Mißtrauen gegen Tyrannen und Barbaren und überhaupt nichts dergleichen. Nunmehr aber ist alles das wie eine Marktware verschachert, und statt dessen ein

Übel eingeschleppt, das für Griechenland zur verderblichen Seuche wird. Was für eines? Es ist die Eifersucht, wenn ein anderer etwas empfing, das gleichgültige Lachen, wenn er dessen geständig ist, der Haß, wenn jemand daraus einen Vorwurf macht, und alles andere, was mit dem Geldnehmen zusammenhängt. Denn an Kriegsschiffen, Soldaten, Geld und allem andern Bedarf ist Überfluß; ja alle Hilfsmittel, nach denen man die Macht der Städte abschätzt, besitzen diese gegenwärtig in weit größerer Fülle und in weit besserer Beschaffenheit als damals; aber all das ist unbrauchbar, unwirksam und unnütz gemacht durch Bestechende und Bestochene. Daß ich bezüglich der Gegenwart im Recht bin, erkennt ihr wohl selber und braucht dafür mein Zeugnis nicht. Daß es aber in frühern Zeiten ganz anders stand, das will ich darthun, nicht etwa mit meinen Worten, sondern durch ein Schriftstück der Vorfahren, das sie, auf eherner Säule eingegraben, auf der Burg hinterlegten. Dort heißt es: ‚Arthmios, des Pythonax Sohn aus Zeleia, ist rechtlos und ein Feind des athenischen Volkes und der Bundesgenossen desselben, er und sein Stamm.‘ Dann folgt der Beweggrund einer solchen Verfemung: ‚Weil er medisches Gold in den Peloponnes gebracht.‘ So lautet die Inschrift. Nun beschwöre ich euch, zu erwägen, welches die Gesinnung der Athener sein mußte in jener Zeit, wie edel ihre Denkart. Jene haben einen unbedeutenden Mann aus Zeleia, den Arthmios, einen Sklaven des Großkönigs (denn Zeleia liegt in Asien), weil er im Dienste seines Herrn Gold in den Peloponnes — nicht etwa nach Athen — gebracht hatte, als ihren und ihrer Bundesgenossen Feind erklärt, ihn und seinen Stamm, und sie aller Rechte beraubt. Das war aber nicht eine Rechtsentziehung im gewöhnlichen Sinne. Denn was konnte einem Manne aus Zeleia daran liegen, wenn er die bürgerlichen Rechte eines Atheners einbüßte? Allein es steht auch in den Gesetzen über Mord rücksichtlich derjenigen, zu deren Gunsten eine Klage auf Mord nicht statthaft ist, die Bestimmung: ‚Und er soll rechtlos sterben.‘ Damit soll also gesagt sein, daß ein jeder, welcher einen solchen Mann töte, vor dem Gesetze als schuldlos gelte. Die alten Athener hielten es demnach für ihre Pflicht, auf die Wohlfahrt von ganz Griechenland Bedacht zu nehmen; es hätte sie ja sicher wenig bekümmert, wenn jemand im Peloponnes Bestechungsversuche machte, wären sie nicht nach solchen Grundsätzen zu Werke gegangen. Sie straften und ahndeten aber den Frevel, wo sie ihn entdeckten, durch Brandmarkung auf der Schandsäule. Daraus begreift sich, warum das Griechentum dem Barbaren, nicht der Barbar den Griechen furchtbar war. Dem ist jetzt anders; denn ihr denkt und handelt nicht mehr so, weder in diesen noch in andern Dingen, sondern wie? Soll ich es sagen? Werdet ihr mir nicht zürnen? (Der Redner liest aus den Staatsakten vor.)“

142. Endlich stehe hier ein Muster schwungvoller Kanzelberedsamkeit (entlehnt aus Schleiniger-Racke, Muster des Predigers).

Zeugnis der Weltgeschichte für Christus.

Wüßten wir nichts von den Evangelien oder ständen sie uns nicht mehr zu Gebote, Christus wäre dennoch bezeugt, glänzend bezeugt. Denn die ganze Weltgeschichte zeugt für ihn, sie kündet uns sein Dasein, sie hat mit unnachahmlich wahrem Griffel sein Bild gezeichnet.

Wenn der Geschichtsforscher hineinblickt in die Jahrhunderte, wenn er dem Entwicklungsgange des menschlichen Geschlechtes folgt, da kommt er endlich an einen Punkt, in dem eine geheimnisvolle Macht dem bisherigen Entwicklungsgange der Geschichte Halt gebietet und ihm mit unbesiegbarer Notwendigkeit eine ganz andere Richtung giebt. Auch das befangenste Auge kann uns den Punkt genau bezeichnen, an welchem die neue Welt durch einen durchaus verschiedenen Charakter,

durch ganz neue Sitten, durch eine neue Moral, durch einen ganz neuen Kulturgang von der alten sich scheidet. Und wenn wir die Geschichte fragen: Wo ist dieser Punkt? dann zeigt sie uns ein Kreuz. Und wenn wir sie fragen: Welch geistige gewaltige Macht hat diesen Umschwung veranlaßt? dann nennt sie uns einen Namen: „Jesus Christus".

Und folgen wir dem unparteiischen Griffel der Geschichte, da zeigt sie uns am Ende der alten Welt eine Gesellschaft entstehen; sie breitet sich aus über die ganze Erde, sie beherrscht die Jahrhunderte, sie drückt den Jahrhunderten ihr Siegel auf; und ihre Einrichtungen und ihre Sitten, ihr Glaube und ihre Moral, ihr ganzes Leben ist die Kopie eines erhabenen Originals; ihr ganzes Bestehen setzt eine Persönlichkeit voraus, deren Leben, Lehren und Thun die Richtschnur ihres geistigen Lebens geworden. Und dieses erhabene Original, diese Persönlichkeit ist „Jesus Christus".

Ein Strom von Leben und Licht geht seit achtzehnhundert Jahren durch die Welt; aber das ist das eigentümliche Merkmal dieses geistigen Lebens, daß es aus dem Bewußtsein absoluter Abhängigkeit von Jesus Christus entspringt.

Die Geschichte von achtzehnhundert Jahren und ihre von der alten Welt ganz verschiedene Physiognomie, sie stünde ohne Zusammenhang mit der Völkerentwicklung unvermittelt da, ein unlösbares Rätsel ohne „Jesus Christus".

Die Geschichte zeigt auf verfallene Tempel und verwitterte Opfersteine, und diese Ruinen erzählen uns von blutigen Greueln der Menschenopfer, von Nacht und Sünde, von Aberglauben und furchtbarem Wahne; es ist Licht geworden, der Wahn ist vorbei, die Tempel der Götzen sind zerfallen, der Rauch blutiger Opfer mit all ihren Greueln ist vorüber, ein Reich der Wahrheit und des Friedens hat die Erde erfüllt. Wer hat dies gethan? Die Geschichte zeigt uns das Kreuz, und das Kreuz ruft uns einen heiligen Namen zu: „Jesus Christus".

Ich schlage die Blätter der Geschichte um; da sehe ich eine Gesellschaft, deren oberstes Grundgesetz Befriedigung aller Leidenschaften ist: eine Gesellschaft, die ohne Scheu und ohne Schranke sinnlichem Genusse fröhnt, die rücksichtslos nur sich selbst sucht und liebt, ohne Barmherzigkeit gegen den Fehlenden, eine Gesellschaft voll Sünde und Greuel. Und ich wende das Blatt um, und ich lese Worte, die der Griffel eines Plinius niedergeschrieben, Worte, die uns erzählen von einer Gesellschaft, die sich durch einen Eid verbunden, kein Verbrechen zu begehen, keinen Raub, keinen Ehebruch zu begehen und ihr Versprechen treu zu halten; ich sehe eine Gesellschaft, die Selbstverleugnung übt, deren Sittenreinheit die Heiden in Staunen versetzt, deren Menschenliebe dem Feinde Bewunderung abringt, die als gewöhnliche Verpflichtung übt, was dem Heiden als unerreichbarer Heroismus erschien. Und was hat dies alles bewirkt? Ein paar Worte: Liebe Gott über alles und deinen Nächsten wie dich selbst. Und wer hat sie gesprochen? O frage nicht: Wer hat sie gesprochen? Wer hat sie in Wort und That ausgeprägt? „Jesus Christus."

Ich blicke weiter in den Tafeln der Geschichte. Da sehe ich einen, ja es ist schrecklich, den größten Teil der Menschen zum Tiere herabgedrückt, ohne Recht, ohne Geltung, willenlose Werkzeuge unbarmherziger Herren, mit Leib und Seele ihnen dienstbar, eine Sache, die man kauft und verkauft, und dabei hörte ich Worte über Menschlichkeit, über Tugend und Pflicht. Und ich sehe plötzlich die Sklavenkette gebrochen, ich sehe Diener, die als Menschen gleiche Rechte haben mit ihren Herren, das Wort Sklaverei gilt als Schandfleck für die Nation, die sie duldet.

Die alte Welt zeigt uns die Unterthanen als willenlose Sklaven des Staates; zeigt uns die Frau als Sklavin des Mannes, sie läßt uns hören den Schrei ausgesetzter Kinder. Und die Geschichte der neuen Welt, sie zeigt, daß auch der Unterthan Rechte, heilige Rechte hat, für die der Allmächtige einsteht; sie zeigt uns die Frau geadelt und erhoben zur Gehilfin des Mannes, und das Kind als Gegenstand

zärtlicher Liebe und Sorgfalt. Und wer hat diese Anschauung bewirkt? Der, welcher sie beten lehrt: „Vater unser"; der da gesagt: „Gebet dem Kaiser, was des Kaisers, und Gott, was Gottes ist"; der gesagt: „Weib, siehe deinen Sohn!" der gesagt: „Wer eines dieser Kleinen in meinem Namen aufnimmt, der nimmt mich auf", „Jesus Christus".

Es gab eine Zeit, da sehen wir den größten Teil der Menschen verachtet, erniedrigt, ohne Geltung im Staate, ohne Mitleid und Hilfe im Elend. Der Anteil dieser Klasse der Gesellschaft ist Arbeit, Hunger, Verzweiflung; und die markerschütternden Klagetöne des Elends sind erstickt von den Orgien einer prassenden Gesellschaft. Und welcher Gegensatz? Es kommt eine Zeit, und ich sehe den Armen ebenbürtig neben dem Reichen; ich sehe ihn als einen Gegenstand der Liebe des Reichen; ich höre liebende Trostesworte; ich sehe Könige und Fürsten die Armut bedienen; ich lese und staune an das Wort: „Heilige Armut". Wer hat dies bewirkt? Wer konnte dies bewirken? Nur „Jesus Christus".

Die neue Geschichte zeigt uns Tausende und Tausende, die mit heroischem Mute allem Glanze der Welt entsagen, um heilig zu leben; sie zeigt uns Männer und Frauen aus allen Ständen allem entsagen und sich begraben in die abschreckenden Räume eines Hospitals, um da die Wunden zu verbinden, Kranke zu verpflegen. Nichts schreckt sie ab, kein Ekel, keine Gefahr; es ist ein tägliches Opfer, ein ständiges Entsagen, ein ständiges Streben, und niemand kennt ihren Heldenmut. Der Ordensbruder, welcher die Kranken pflegt, die Ordensschwester hat keinen Namen mehr für die Welt. Was hat diese Helden gezeugt, was hält sie? An ihrem Gürtel hängt ein Kreuz und über den Thüren ihrer Zellen steht geschrieben: „Was ihr dem Geringsten meiner Brüder gethan, das habt ihr mir gethan." Was hat diese heldenmütige Liebe geschaffen und ins Leben gerufen? Ein Blick auf das Kreuz, auf den, der am Kreuze für alle gestorben ist und uns zu Brüdern gemacht hat, „Jesus Christus".

Mit einem Worte, Geliebte, die ganze neue Welt, ihre Entwicklung, ihre Wissenschaft, ihre Kunst und ihr Leben, die öffentliche Sitte, der Staat und seine Gesetze, alles hat zur Voraussetzung „Jesus Christus".

Wir lesen die Geschichte des Lebens Jesu aus der Gesellschaft heraus. Ist das nicht ein glänzendes, achtzehnhundertjähriges Zeugnis für die Wahrheit seines Lebens? Man müßte alle Institutionen des Staates, das sociale Leben, die Familie, die öffentliche Sitte, die Kunst und Wissenschaft vernichten, und wenn man alles vernichtet, so würden die Ruinen noch erzählen von Jesus Christus, indem sie verkünden, warum sie Ruinen sind.

Doch könnte man absehen von all diesen zwingenden Zeugnissen, könnte man das Auge verschließen gegen die ganze Wucht dieses Zeugnisses, wie es mit ehernen Zügen eingegraben ist in die Weltgeschichte: noch könnte die Wahrheit dieser heiligen Persönlichkeit und ihres Lebens nicht in Frage gezogen werden. Jesus Christus ist eingegraben in eine unvertilgbare Urkunde, er lebt in Millionen Menschenherzen. Tausende und Tausende von Menschen lieben ihn, haben ihn geliebt seit achtzehnhundert Jahren, Tausende haben aus Liebe zu ihm freudig ihr Blut verspritzt; freudig sind sie ihm gefolgt auf dornenvoller Bahn. Die Liebe zu Jesus ist die Signatur des Christen, die Quelle seiner Tugend, die Geburtsstätte seiner Helden. Keine Macht der Zeit, keine Verfolgung hat diese Liebe aus den Herzen nehmen können; Roms Tyrannen vermochten sie nicht mit glühenden Zangen aus den Herzen zu reißen; und die alles zerstörende Zeit hat diese Liebe nicht zerstört. Welch Zeugnis für ihn! Tausende, so viele es christliche Herzen giebt, jedes ein Denkmal von der Existenz Jesu Christi, wie ihn die Evangelisten schildern.

Welche Zeugnisse! Jesus, sein Leben, seine Thaten bezeugt durch ein geschichtliches Zeugnis, das alle geschichtlichen Zeugnisse weit übertrifft; bezeugt von seinen

Feinden, bezeugt von der ganzen Weltgeschichte. Ja, Geliebte! Öffnet nur die Augen, wir brauchen die Evangelien nicht! Da steht das Christentum; es ist Jesus Christus. Seine Person, sein Leben, seine Lehre ist der Boden unseres öffentlichen und privaten Lebens, die Voraussetzung aller Sittlichkeit, die Grundlage aller Tugenden. Er steht vor uns, bezeugt sich uns überall; wir können ihn nicht ignorieren, wir können ihn nicht wegdisputieren, das ist der größte Beweis für sein Dasein. Wir können nicht gleichgültig gegen ihn sein, wir müssen entweder mit ihm sein oder gegen ihn kämpfen, neutral bleiben können wir nicht, ignorieren können wir ihn nicht. Die ganze Welt muß entweder für oder gegen Christus sein; und man könnte noch an seinem Leben zweifeln und gesunden Menschenverstand haben?

Nun, mein Zuhörer, noch ein ernstes Wort. Heute hat dir die Geschichte Christus verkündet und sie ruft mit lauter Stimme dir auch zu: Christus ist da, du mußt dich entscheiden für oder wider ihn.

Wie wird die Entscheidung ausfallen? Entscheiden mußt du dich, jetzt in dieser stillen, heiligen Zeit kannst du deine Entscheidung treffen; vielleicht ist es die letzte. Aber diese Entscheidung hat Entsagung, Kämpfe und Mühe im Gefolge, und ihr möchtet wissen, wie der Ausgang ist. Die Geschichte hat ihn prophezeit, vorhergesagt, sie hat mit ehernem Griffel niedergeschrieben: Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat — Christus siegt, Christus regiert, Christus herrscht.

Juda hat gegen Christus gekämpft, es war ein Kampf auf Leben und Tod. Auf den Trümmern Jerusalems, unter Asche und Ruine steht geschrieben: Christus siegt, Christus regiert, Christus herrscht.

Roms heidnische Weltmacht hat gekämpft gegen ihn; es war ein Vernichtungskampf, so furchtbar, wie die Welt keinen zweiten gesehen; Blut und Trümmer bezeichnen seine Spur. Aber auf den Ruinen Roms, dem Reste der einstigen römischen Weltmacht, steht mit eisernem Griffel eingegraben: Christus siegt, Christus regiert, Christus herrscht.

Jahrhundert um Jahrhundert hat neue Kämpfe gebracht. Aber Jahrhundert um Jahrhundert kündet laut: Christus siegt, Christus regiert, Christus herrscht.

Und wenn einstens die Jahrhunderte abgelaufen und die Zeit zu Ende, dann wird mit Flammenschrift geschrieben auf den Trümmern der Welt das Wort zu lesen sein: Christus siegt, Christus regiert, Christus herrscht.

Und von Ewigkeit zu Ewigkeit wird aus dem Jubel der Seligen wie aus den Klagen der Verworfenen heraustönen:

Christus siegt, Christus regiert, Christus herrscht, und wer mit ihm kämpft, der wird mit ihm siegen, mit ihm herrschen von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.

v. Schork, Erzbischof von Bamberg.

Poetik.

143. Aufgabe der Poetik. Die Poetik ist die Lehre von der dichterischen Auffassung und Darstellung oder von den Gesetzen der Dichtkunst, wie solche aus dem Wesen derselben und den größten anerkannten Mustern hergeleitet werden. Die Kenntnis des kunstgemäßen Prosastils wird in der Poetik vorausgesetzt, weil die höhere Kunst der poetischen Schreibart nur auf dieser Grundlage leicht verstanden werden kann. Die den Prosastil betreffenden Vorschriften brauchen demnach, insofern ihre Anwendung auf die Dichtkunst keine Schwierigkeit bietet, hier nicht wiederholt zu werden.

Die Poetik ist weniger eine Anleitung zum dichterischen Schaffen als zum Verständnis von Dichtungen; sie lehrt nicht zunächst die Handhabung einer Kunst, sondern die wissenschaftliche Beurteilung des Wesens und Wertes ihrer Leistungen. Auch der geborene Dichter kann und muß aus wissenschaftlichen Erörterungen über die Dichtkunst manches lernen; aber das Beste vermögen ästhetische, auf die Einsicht des Verstandes berechnete Vorschriften ihm nicht zu bieten. Diese haben vor allem den Zweck, die Lesung der Dichter fruchtbar zu machen und dadurch die edle Geistesbildung zu fördern.

Die wissenschaftliche Betrachtung der Poesie beschäftigt sich mit den Bedingungen und Eigenschaften aller Poesie, sodann mit den besondern Arten poetischer Leistungen.

I. Allgemeiner Teil.

a) Wesentliche Eigenart der Dichtkunst.

144. Vorläufige Abgrenzung von Poesie und Prosa. Nicht der Gegenstand bestimmt den Charakter der Poesie; denn über alles, was man erkennt, kann man auch in Prosa schreiben. Auch die äußere Form macht die Poesie nicht aus, weil sich die nüchternste Prosa allenfalls in Vers und Reim bringen läßt. Freilich weist die poetische Form für gewöhnlich auf einen poetischen Inhalt hin. Ebenso hängt die Absicht des Schreibenden, zu gefallen und zu unterhalten, sehr oft, aber nicht notwendig, mit dem poetischen Charakter der Darstellung zusammen.

Gewöhnlich definiert man die Dichtkunst als *die Kunst, das Schöne in der Sprache darzustellen.* Dadurch setzt man sie in Beziehung zu denjenigen Künsten, welche das Schöne durch andere Dar-

stellungsmittel verkörpern. Bei allen schönen Künsten versteht man nun das „Schöne“ oder die „Schönheit“, wenn man sie den Gegenstand derselben nennt, nicht einfach als den stofflichen Inhalt, sondern in bestimmterer Weise als den gesamten Wertgehalt des Werkes; mit andern Worten: Die schöne Kunst behandelt allerdings gewöhnlich schöne Stoffe, aber nicht ausschließlich immer, und ihren Charakter erhält sie jedenfalls davon, daß die vollendete Leistung im ganzen, nach Inhalt und Form betrachtet, die Wirkung der Schönheit hervorbringt, d. h. geistig-sinnliches Wohlgefallen erzeugt. Die Poesie erreicht dies dadurch, daß sie den Gegenstand entweder erdichtet oder umdichtet und in ähnlicher Weise auch der sprachlichen Darstellung eine neue Form giebt; insofern kann also der deutsche Name „Dichtkunst“ und die aus dem Griechischen entlehnte Benennung „Poesie“ (= Schöpfung) als bezeichnend gelten.

Daraus ergiebt sich ein sicherer Maßstab zur Unterscheidung von Poesie und Prosa. Diese stellt Gegenstände aller Art dar, um zu belehren oder zu bewegen: lehrhafte und rednerische Prosa; diesem Zwecke ordnet sie meist auch die Schönheit, sei es des Inhaltes, sei es der Form, unter. Wenn aber in seltenern Fällen der Zweck, zu gefallen oder zu unterhalten, vorherrscht (schöne und erzählende Prosa), so unterscheidet sich doch die Poesie immer noch durch die schöpferische Neugestaltung des Inhaltes und der Form. Wenn ferner die Prosa das Schöne selbst zum Hauptgegenstande hat, wie in ästhetischen Abhandlungen, so stellt sie es doch in verstandesmäßiger Weise und vorwiegend zum Zwecke der Belehrung, jedenfalls nicht in echt poetischer Fassung dar.

145. Man spricht zwar auch von „poetischer Prosa“, versteht dann aber eine wirkliche Übergangsform, die weder reine Prosa noch vollkommene Poesie ist. Man meint entweder eine Poesie ohne metrische Form, oder eine Prosa, welche sich der Poesie merklich nähert. Vers und Reim machen nur zum geringern Teile den Wert einer Dichtung aus; diese kann also auch ohne dieselbe, wenn nur die Sprache im übrigen dichterisch ist, mit Recht ihren Namen behaupten, d. h. eine Poesie in Prosaform oder eine poetische Prosa genannt werden. Die letztere Bezeichnung paßt jedoch besser auf jene andere Art der Prosa, welche zwar deutliche Charakterzüge der reinen Prosa bewahrt, aber ebenso deutliche von der Poesie entlehnt.

Eine berechtigte poetische Prosa der letztern Art macht nicht etwa nur gelegentliche, schlecht vermittelte Anläufe, im Schwunge der Gedanken und im Rhythmus die Poesie nachzuahmen, sondern erhebt stetig und ohne sprunghaften Wechsel die Gedanken und den Ausdruck um eine Stufe über die gewöhnliche kunstgerechte Prosa, ohne jedoch zu der Höhe emporzusteigen, auf welcher sich die Dichtkunst bewegen sollte. In ähnlicher Weise kann umgekehrt die gereimte Darstellung so viel an poetischer Kunst einbüßen, daß sie zur Prosa herabsteigt und deshalb „gereimte Prosa“ genannt zu werden verdient. Diese empfinden wir aber als eine entwürdigte Poesie, während die echte poetische Prosa als deren edelste Form gilt.

Die poetische Prosa bleibt hinter der Poesie ohne Vers und Reim darin zurück, daß sie jene Neuschöpfung in Gedanken und Ausdruck nicht vollständig durchführt. Sie kann daher nicht ohne weiteres in poetische Form gegossen werden und dann als echte Dichtung gelten.

Worin nun im einzelnen der Unterschied liegt, ist nicht so leicht zu sagen; im ganzen wird aber der Abstand ebenso bemerkbar, wie der einer gebildeten Darstellung von einer ungebildeten, wenn auch nicht eigentlich fehlerhaften Schreibweise. Der dichterische Stil hält sich eine Stufe höher als der edle Prosastil. Bisweilen beschränkt sich die schöpferische Leistung der poetischen Prosa auf die allgemeine Fassung des schönen Gedankens, ohne daß der sprachliche Ausdruck sich irgendwie von der gewöhnlichen Prosa unterschiede, z. B. in folgender Fabel:

„Ein Specht und eine Taube hatten einen Pfau besucht. ‚Wie gefiel dir unser Wirt?‘ fragte der Specht auf dem Rückwege; ‚ist er nicht ein widriges Geschöpf? Sein Stolz, seine unförmlichen Füße, seine häßliche Stimme, sind sie nicht unerträglich?‘ — ‚Auf alles dieses‘, antwortete die gute Taube, ‚hatte ich keine Zeit zu sehen; denn ich hatte genug an der Schönheit seines Kopfes, an den herrlichen Farben seiner Federn und an seinem majestätischen Schweife zu bewundern.‘“
Aug. Gottl. Meißner.

Wenn aber Jean Paul sagt:

„Gott ist die Ewigkeit, Gott ist die Wahrheit, Gott ist die Heiligkeit. Er hat nichts, er ist alles. Das Herz fasset ihn, aber kein Gedanke. Alles Unendliche und Unbegreifliche ist sein Wiederschein. Aber weiter denke dein Schauder nicht!“

so erhebt der Schwung des Gedankens und des Gefühles („Das Herz fasset ihn“, „dein Schauder“) in Verbindung mit der edeln Sprache die Prosa allerdings zur Poesie empor; aber der zweite und der vierte Satz sind zu verstandesmäßig ausgedrückt, um poetisch zu sein. Überhaupt spricht die Stelle zu wenig zur Phantasie; ganz anders das Psalmwort, wenn auch der ursprünglichen Versform ebenfalls entkleidet:

„Vom Himmel donnert der Herr, und der Allerhöchste läßt seine Stimme erschallen unter Hagel und Feuersgluten. Er entsendet seine Pfeile und zerstreut die Feinde; er verdoppelt die Blitze und verwirrt sie. Sichtbar werden die Ursprünge der Wasser, bloßgelegt die Grundfesten der Erde vor deinem Dräuen, o Herr, vor dem schnaubenden Hauche deines Zornes!“

146. Die rednerische Prosa kennzeichnet sich auch dort, wo sie sich erhebt, durch den Ton der praktischen Forderung; so in Engels Worten:

„Soll der beste, edelste Wille des Monarchen die ganze wohlthätige Wirkung haben, die er kann, so muß noch der letzte, der vollendende Zug zum Charakter hinzukommen; er muß fähig sein, ohne Leidenschaft leidenschaftähnlich zu handeln. Er muß eine Seele voll Feuer und dieses Feuer in seiner Macht haben; nicht nur, um es da, wo es natürlicherweise ausbricht, zu mäßigen oder zu dämpfen, sondern auch überall, wo es ausbrechen soll, es hinzugeleiten. Die allgemeine Liebe der Besten seines Volkes und der allgemeine große Ehrgeiz, durchaus den Beifall der Weisesten, vor allen aber seiner selbst zu haben, muß die reine herrschende Flamme seines Busens sein, an der sich jeder einzelne Vorsatz entzünde, die jede seiner Thaten befeure.“

Schon das wiederholte „soll“ und „muß“ weist auf das Drängen des Redners nach Verwirklichung seines Ideals hin. Ganz anders ist der Ton in Goethes „königlichem Gebet“:

„Ha, ich bin der Herr der Welt! mich lieben
Die Edlen, die mir dienen.
Ha, ich bin der Herr der Welt! ich liebe
Die Edlen, denen ich gebiete.
O gieb mir, Gott im Himmel! daß ich mich
Der Höh' und Liebe nicht überhebe.“

Die Vorzüge der Form, welche dieses Gedicht, obschon in nicht streng gebundener Sprache geschrieben, vor der einfachen Prosa auszeichnen, erkennt man durch Umsetzung in folgende Form:

O Gott, dem ich die königliche Macht, die Liebe meiner Unterthanen und die Liebe zu meinen Unterthanen verdanke, verleihe gnädig, daß ich mich wegen keiner dieser Gnaden überhebe.

Noch einige Proben derselben Art. In Prosa wird man etwa so schreiben:

Welchen Zweck das Kunstwerk habe? Zunächst nur diesen: die eigene Vollkommenheit; aber durch dieselbe mag es zu den höchsten Zwecken dienen.

Geibel aber sagt also:

„Zweck? Das Kunstwerk hat nur einen,
Still im eignen Glanz zu ruhn;
Aber durch ihr bloß Erscheinen
Mag die Schönheit Wunder thun.“

Den einfachen Satz: „Soviel Freude die Welt auch bringen mag, sie bleibt dennoch ein Jammerthal“, giebt Freidank also:

„Gott, sagt man, hat der Welt gegeben
Große Ehr' und frohes Leben;
Doch wär' die Freude noch so groß,
Unfreude ist da Hausgenoß.
Freud' entgilt man und Gemach
Stets mit Kummer dreißigfach.“

Klopstock will sagen: „Ihr edeln Freunde seid nun hingeschieden, und ich muß eurer Gesellschaft entbehren“; poetisch drückt er es so aus:

„Ihr Edleren, ach, es bewächst
Eure Male schon ernstes Moos!
Oh, wie war glücklich ich, als ich noch mit euch
Sahe sich röten den Tag, schimmern die Nacht!“

„Der Frühling drängt zum Singen“ heißt bei Grillparzer:

„Am Thor auch pocht's des Herzens,
Willst hier auch freien Lauf?
Nun, bringst du schöne Lieder,
So mach' ich dir wohl auf.“

Durch eine solche Rückübersetzung von Gedichten in die gewöhnliche Sprache gewinnt man am leichtesten eine allgemeine Anschauung von der schöpferischen Umgestaltung, welche die Dichtkunst mit Gedanken und Form der Prosa vornimmt, und von den Eigenschaften, welche eine poetische Prosa

oder eine Poesie ohne Vers und Reim kennzeichnen. Das wesentlichste ist: daß im Geiste des Dichters der Gedanke sich an Inhalt bereichert, in Teile auseinanderlegt und möglichst anschaulich verkörpert, und daß unter der Feder des Dichters die Sprache eine edlere Gestalt und möglichst symmetrischen Bau annimmt. Doch davon muß nun im allgemeinen wie im einzelnen ausführlicher und genauer die Rede sein.

147. Gegenstand der Poesie. Der Gegenstand der Dichtkunst ist das Schöne, insofern es in der Sprache dargestellt werden kann. Das Schöne ist auch Gegenstand der andern schönen Künste (Musik, Malerei, Baukunst und Plastik); in der Dichtkunst aber insofern, als die sprachliche Darstellung das Schöne verkörpern kann. Gegenstand (im engern Sinne) und Stoff sind nicht völlig gleichbedeutende Begriffe. Der Stoff wird erst unter der Hand des Künstlers durch Bearbeitung und Umgestaltung zum Gegenstand, d. h. zu jenem Inhalt, welcher mit der Form das Kunstwerk ausmacht. Daher kann auch ein teilweise oder sogar vorwiegend häßlicher Stoff durch die besondere Verwendung in der Kunst zu einer Wirkung befähigt werden, welche vorwiegend Schönheitswirkung ist: ein Mensch von häßlicher Gestalt und häßlichem Charakter, wie der homerische Thersites oder Shakespeares Richard III., kann vom Dichter in solcher Weise behandelt werden, daß er den ästhetischen Wert eines Gedichtes erhöht. Das Schöne als Gegenstand der Poesie ist also ein Stoff, der entweder schon an sich ein geistig-sinnliches Wohlgefallen erregt, oder durch die Behandlung zur Erregung eines solchen Wohlgefallens geeignet wird. Uhlands „Frühlingslied des Recensenten" enthält seinem Stoffe nach gewiß nichts Schönes; aber was der Dichter aus dem Stoffe macht, giebt dem Gedichte ästhetischen Wert:

„Frühling ist's, ich lass' es gelten,
Und mich freut's, ich muß gestehen,
Daß man kann spazieren gehen,
Ohne just sich zu erkälten.

Störche kommen an und Schwalben,
Nicht zu frühe, nicht zu frühe.
Blühe nur, mein Bäumchen, blühe,
Meinethalben, meinethalben!

Ja, ich fühl' ein wenig Wonne,
Denn die Lerche singt erträglich,
Philomele nicht alltäglich,
Nicht so übel scheint die Sonne.

Daß es keinen überrasche,
Mich im grünen Feld zu sehen!
Nicht verschmäh' ich, auszugehen,
Kleistens Frühling in der Tasche."

Satirische Gedichte verdanken immer der Behandlung ihre Schönheit.

148. Stoffgebiet. Das Wort ist die natürlichste und verständlichste Äußerung des menschlichen Innern, das vielseitigste und geschmeidigste Werkzeug der Mitteilung. Daher hat die Poesie von allen schönen Künsten das weiteste Stoffgebiet.

Doch sind jene Stoffe dem Wesen dieser Kunst am entsprechendsten, welche eine begrifflich klare und zugleich eine erzählende Darstellung fordern oder nahelegen. Denn die Sprache ist der Ausdruck bestimmter Gedanken in einer an die Zeitfolge gebundenen Form. Die bildenden

Künste sprechen den idealen Gegenstand nicht mit begrifflicher Deutlichkeit, sondern in Bildern aus. Die Gedankenwelt erschließt sich also (nächst der Prosa) vor allem in der Dichtkunst, womit allerdings der Nachteil verbunden ist, daß ihr Darstellungsmittel, das Wort, selbst sozusagen vergeistigt ist und schwächer als das Bild auf die Sinne wirkt. Auch die Musik hat im Tone ein reizvolleres Darstellungsmittel und stellt innere Empfindungen gleichsam unmittelbar dar. Dies kann die Dichtkunst nicht; sie braucht dazu die Vermittlung durch Begriffe, welche die Wärme der Empfindungen abkühlen; aber an Bestimmtheit im Ausdrucke derselben ist sie der Musik überlegen. Somit bleibt die allseitige und bestimmte Darstellung der Innenwelt doch in besonderer Weise der Poesie vorbehalten. Das „königliche Gebet" oben Nr. 146 kann keine andere schöne Kunst verständlich vortragen.

Die bequemste Form aber, sowohl die Innen- als die Außenwelt zum Ausdruck zu bringen, ist ihr die Erzählung. Denn wie die Sprache in einer bestimmten Zeitfolge Begriff an Begriff, Satz an Satz reiht, so eignet sie sich am besten zur Mitteilung dessen, was in der Zeit verläuft und erzählt werden kann. Während also die bildenden Künste Zustände aus Natur und Leben oder Ereignisse nur in einem Augenblick wiederzugeben vermögen, bietet sich gerade der Verlauf eines Naturereignisses oder menschlicher Handlungen als willkommenster Gegenstand dem Dichter dar. Einen Trauerzug malt der Künstler, indem er den Zustand desselben in einem gegebenen Zeitpunkt auffaßt; der Dichter läßt ihn sich bilden, ordnen und an den Augen vorüberziehen. So Virgil (Än. XI, 59 ff.), der die Mittel seiner Kunst auch zum deutlichern Ausdruck von Gedanken und Stimmungen benützt. Äneas ordnet den Leichenzug für seinen erschlagenen Freund Pallas (Nachbildung des Nibelungenverses):

„So klagt' er und ließ erheben den Leichnam, jammerreich,
Und aus der Schar der Krieger erkor er zum Geleit
Ihm tausend, daß sie zahlten dem Helden die Ehrenschuld,
Und bei des Vaters Thränen, des Leids ein winz'ger Trost,
Zugegen alle wären, wie's heischet Vaterschmerz.
  Doch andere winden hurtig ein weich Geflecht zur Bahr'
  Aus Weiden, wie sie boten Meerkirschenbaum und Eich',
  Und ein erhabnes Polster umschatten sie mit Laub.
  So legen sie den Jüngling hoch auf sein ländlich Bett:
  Wie wenn der Jungfrau Finger ein zartes Veilchen brach
  Und eine matte Blüte des Garten-Rittersporns —
  Der Glanz ist schon verblichen, es blieb nur die Gestalt,
  Die Mutter Erde spendet nicht fürder Saft noch Kraft.
Dann trägt zwei Festgewande Äneas selbst herfür;
Sie starren von Gold und Purpur — ihm hat sie Dido einst
Mit eigner Hand gewirket und freute sich des Werks;
Sie hatte das Gewebe durchkreuzt mit goldnem Lahn.
Eins legt zur letzten Ehre er trauernd dem Jüngling an,
Mit einem hüllt er die Locken, die bald das Feuer sengt.
Noch häuft er viele Preise der Laurentinischen Schlacht

Und heißt die Beutestücke aufführen in langem Zug.
Die Ross' und Wagen folgen, die jener dem Feinde nahm.
Sodann zur Sühne des Schattens, die Flamme zu sprengen mit Blut,
Erscheinen die Opfer, rückwärts den Arm geknebelt durch Zwang.
Die Führer selber tragen, mit Feindeswaffen umhängt
Und mit der Erschlagnen Namen gezeichnet, Stangen nach.
Man führt den armen Erzieher, den schon das Alter brach,
Indes er mit Nägeln das Antlitz, mit Fäusten die Brust sich schlägt
Und bald sich nieder zur Erde mit Leibeslänge wirft.
Auch führt man nach die Wagen bespritzt mit Feindesblut.
Das Streitroß endlich, Äthon, von allem Schmuck entblößt,
Kommt weinend hergeschritten: die Tropfen rinnen voll.
Den Helm und die Lanze tragen die andern; denn Turnus nahm,
Der Sieger, die übrigen Waffen. Die trauernde Troerschar
Und alle Tyrrhener senken und Arkader Schild und Speer."

149. Die übrigen Stoffe sucht der Dichter wenigstens teilweise in Beziehung zu Handlungen, zu Gemütsbewegungen oder Ideen zu setzen, so daß das Ruhende selbst zu leben und das Sinnfällige in eine höhere Welt emporgehoben scheint, z. B.:

Sommerlied.

Blaue Berge!
Von den Bergen strömt das Leben,
Reine Luft für Mensch und Vieh;
Wasserbrünnlein spät und früh
Müssen uns die Berge geben.

Frische Matten!
Grüner Klee und Dolden schießen,
An der Schmiele schlank und fein
Glänzt der Tau wie Edelstein,
Und die klaren Bächlein fließen.

Schlanke Bäume!
Muntrer Vögel Melodeien
Tönen im belaubten Reis,
Singen laut des Schöpfers Preis;
Kirsche, Birn' und Pflaum' gedeihen.

Grüne Saaten!
Aus dem zarten Blatt enthüllt sich
Halm und Ähre, schwanket schön,
Wann die milden Lüfte wehn,
Und das Körnlein wächst und füllt sich.

An dem Himmel
Strahlt die Sonn' im Brautgeschmeide:
Weiße Wölklein steigen auf,
Ziehn dahin im stillen Lauf;
Gottes Schäflein gehn zur Weide.

Herzensfrieden,
Woll' ihn Gott uns allen geben!
Oh, dann ist die Erde schön!
In den Gründen, auf den Höh'n
Wacht und singt ein frohes Leben.

Schwarze Wetter
Überziehn den Himmelsbogen,
Und der Vogel singt nicht mehr,
Winde brausen hin und her,
Und die wilden Wasser wogen.

Rote Blitze
Zucken hin und zucken wieder,
Leuchten über Wald und Flur,
Bange harrt die Kreatur;
Donnerschläge stürzen nieder.

Gut Gewissen,
Wer es hat und wer's bewachet,
In den Blitz vom Weltgericht
Schaut er, und erbebet nicht,
Wann der Grund der Erde krachet.

Joh. Pet. Hebel.

150. Gehalt. Doch nicht der Stoff allein macht das Gedicht aus, sondern der durch die Behandlung teils ins Licht gestellte, teils neu ge=

schaffene poetische Gehalt oder Wert. Den Stoff bietet die Welt freigebig dar; der Gehalt muß darin gefunden oder hineingelegt werden. Nur derjenige findet ihn, der etwas dazu zu thun hat (Goethe). Geist und Stoff erzeugen ihn bei ihrer Begegnung; der Geist ist der Sonnenstrahl, welcher dem toten Stoffe Leben entlockt und mitteilt. Die beste Poesie liegt uns ganz nahe, und ein gewöhnlicher Gegenstand ist nicht selten ihr liebster Stoff (Novalis). Es braucht nichts als den zündenden Geistesfunken. Niemals ist es der Stoff allein, sondern die Behandlungsweise, was den Künstler und Dichter macht (Schiller).

Annette von Droste-Hülshoff schrieb eine große Zahl vortrefflicher „Heidebilder", fünf allein über einen Weiher, z. B. eines über dessen Ruhe auf dem Wolkenkissen, das in ihm sich spiegelt:

„Stille, er schläft! stille, stille!
Libelle, rege die Schwingen sacht,
Daß nicht das Goldgewebe schrille,
Und, Ufergrün, hab gute Wacht,
Kein Kieselchen laß niederfallen.
Er schläft auf seinem Wolkenflaum,
Und über ihm läßt säuselnd walten
Das Laubgewölb der alte Baum;
Hoch oben, wo die Sonne glüht,
Wieget der Vogel seine Flügel,
Und wie ein schlüpfend Fischlein zieht
Sein Schatten durch des Teiches Spiegel. —
Stille, stille! er hat sich geregt,
Ein fallend Reis hat ihn bewegt,
Das grad zum Nest der Hänfling trug;
Su, su! breit, Ast, dein grünes Tuch —
Su, su! nun schläft er fest genug."

Die Behandlung kann dem Stoffe einen dreifachen Wert verleihen, nämlich entweder den bedeutenden innern Gehalt veredelnd ans Licht stellen, oder einen andern Gehalt aus der Dichterseele hineinlegen, oder durch bloße Darstellung der Wirklichkeit das Geschick des Künstlers offenbaren. Ganz getrennt bleiben diese Behandlungsarten meistens nicht. Das erste ist die gewöhnliche Aufgabe des Dichters, nämlich den Schatz zu heben, der im großen Gegenstande verborgen liegt, und ihn durch die künstlerische Gestaltung noch zu verklären. In dem zweiten Falle läßt es sich auf den ersten Blick oft kaum unterscheiden, ob die hohe Schönheit ganz aus dem Dichtergeiste stamme, oder ob sie, wenn auch scheinbar gar nicht im Stoffe liegend, doch durch einen gewissen Zauberschlag ihm entlockt sei; denn Idee oder Empfindung fließen mit dem Stoffe fast unterschiedslos ineinander (siehe oben Nr. 149 das „Sommerlied"). Ein anderes Mal, wie bei der Satire (oben Nr. 147), ist die Stellung des Dichters zu dem Stoffe alles. Endlich sieht man in dem folgenden Beispiel leicht, daß der Schwerpunkt in der Stimmung des Dichters liegt, obwohl die Naturschilderung auch an sich ihren Wert hat:

„Dort heult im tiefen Waldesraum
Ein Wolf; — wie 's Kind aufweckt die Mutter,
Schreit er die Nacht aus ihrem Traum
Und heischt von ihr sein blutig Futter.

Nun brausen über Schnee und Eis
Die Winde fort mit tollem Jagen,
Als wollten sie sich rennen heiß.
Wach auf, o Herz, mit wildem Klagen!

Laß deine Toten auferstehn
Und deiner Qualen dunkle Horden!
Und laß sie mit den Stürmen gehn,
Dem rauhen Spielgesind' aus Norden." Lenau.

Wenn wir den leidenschaftlichen Ausbruch des Schmerzes als von der Vernunft immer noch beherrscht denken, so wirkt das Gedicht ergreifend, und es gefällt die mit den Schauern der Winternacht auf das ausdrucksvollste verschmolzene tragische Stimmung. — Die bloße Darstellung der Wirklichkeit, welche in dem dritten Falle das Verdienst des Dichters ausmacht, findet bei denjenigen Stoffen Anwendung, welche keinen geistigen Inhalt darbieten und auch aus dem Geiste des Dichters einen solchen nicht erhalten. Wert hat hier die Treue der künstlerischen Nachahmung. So in W. Müllers „Forelle", wo die letzte Strophe der Schilderung nur äußerlich eine höhere Idee anfügt, während der Wert des Gedichtes doch mehr in den ersten Strophen zu suchen ist.

„In der hellen Felsenwelle
Schwimmt die muntere Forelle,
Und in wildem Übermut
Guckt sie aus der kühlen Flut,
Sucht, gelockt von lichten Scheinen,
Nach den weißen Kieselsteinen,
Die das seichte Bächlein kaum
Überspritzt mit Staub und Schaum.

Über einem blauen Steine
Wälzt sie sich im Sonnenscheine;
Und die Strahlen kitzeln sie
In der Haut, sie weiß nicht wie,
Weiß in wähligem Behagen
Nicht, ob sie es soll ertragen,
Oder vor der fremden Glut
Retten sich in ihre Flut.

Sieh doch, sieh, wie kann sie hüpfen
Und so unverlegen schlüpfen
Durch den höchsten Klippensteg,
Grad, als wäre das ihr Weg!
Und schon will sie nicht mehr eilen,
Will ein wenig sich verweilen,
Zu erproben, wie es thut,
Sich zu sonnen aus der Flut.

Kleine, muntere Forelle,
Weile noch an dieser Stelle
Und sei meine Lehrerin:
Lehre mir den leichten Sinn,
Über Klippen weg zu hüpfen,
Durch des Lebens Drang zu schlüpfen,
Und zu gehn, ob's kühlt, ob's brennt,
Frisch in jedes Element."

b) Dichterische Thätigkeit.

Fassen wir zunächst die Behandlung des Stoffes und die geistigen oder sinnlichen Kräfte ins Auge, welche dabei sich bethätigen.

151. Aufgabe des Dichters. Die Neuschöpfung, welche der Dichter mit dem Stoffe vornimmt, wird nun bewerkstelligt durch eine geistvollere

Auffassung, eine anschaulichere Gestaltung und die ausschließliche Betonung der Schönheit. Die schöne Kunst hat ja keine andere Aufgabe, als die dem Wahren und Guten der Außen- und Innenwelt eigene Schönheit in glanzvoller Gestalt vor Augen zu stellen. Der Dichter bethätigt also zunächst in ausgezeichneter Weise Verstand und Willen an dem Wahren und Guten. Die Frucht dieser geistigen Thätigkeit senkt er sodann wie ein Samenkorn in den fruchtbaren Boden seiner Phantasie und seines Gemütes, damit sie mit einem neuen Leben daraus hervorkeime. Die so erwachsende schöne Blume ist das Gedicht.

Vom Dichter verlangt man also weit mehr als vom Prosaiker, man verlangt zugleich geistig Bedeutendes und sinnlich Gefälliges, „daß Leib und Seele zu guter Stunde sich vermähle" (Geibel). Mittelmäßigkeit läßt man im Leben, nicht aber in der höhern Kunst gelten. Schon Horaz sagt (Von der Dichtkunst V. 367 ff.):

„Merke das Wort: man gewährt Halbgutem, Erträglichem Nachsicht
Gern in mancherlei Dingen. Ein Kenner des Rechtes, ein Anwalt,
Kommt er den Besten nicht gleich, steht dennoch bei allen in Achtung,
Hat er nur mittleren Wert; doch den Dichter gewöhnlichen Schlages
Duldet kein Mensch und kein Gott und verschmähn auch die Säulen der Händler.
Wie beim frohen Gelag mißtönende Klänge verdrießen,
Kann man doch ohne Musik recht wohl sich erfreuen der Mahlzeit;
So auch fällt ein Gedicht, zur Ergötzung bestimmt und gefertigt,
Sinkt es ein wenig herab von der Höhe, sogleich in die Tiefe."

152. Wert der Dichtkunst. Aus der Sorgfalt, welche der Dichter auf seine Schöpfungen verwendet, ergiebt sich, daß gute Gedichte sowohl durch ihre sprachliche Form, als durch die Kunst der Anlage, als durch den Gedanken- und Gefühlsinhalt die Geistesbildung zu fördern sehr geeignet sind; sie sind daher auch von jeher als eines der vorzüglichsten Mittel der Schulbildung angesehen worden. Da ferner der Dichter auch das Gute, welcher Art es immer sein mag, zu behandeln berufen ist, so bekommt er zugleich auf die Bildung der Sitten und des Charakters Einfluß, und zwar einen um so stärkern, als er Geist und Sinn zugleich für seinen Gegenstand einnimmt. Vgl. Stilistik Nr. 66 und weiter unten Nr. 160 ff.

* * *

153. Dichtung und Wahrheit. Um nun mit der Beziehung des Dichters zur Wahrheit zu beginnen, so ist er allerdings berufen, den Verstand allein zu befriedigen, und darum nicht so eingeschränkt und gebunden wie der Prosaiker. Dante nennt die Dichtung geradezu „eine schöne Lüge". Die historische Wahrheit sucht man beim Dichter im allgemeinen nicht. Nur darf er weder geschichtliche Personen absichtlich in ein falsches Licht stellen, noch auch durch allzu starke Abweichung von bekannten Thatsachen dem Leser gerechten Anstoß geben. Strenger ist er an die religiöse Wahrheit gebunden; denn wenn er für religiöse Irrtümer

oder Gleichgültigkeit in Religion einzutreten scheint, so schadet er mehr, als alle seine Arbeiten sonst nützen können. Der Dichter darf sich den persönlichen Pflichten des Menschen, zumal der heiligsten, Gottes Sache nicht zu schädigen, nimmermehr entziehen.

Die Kunst selbst endlich bindet ihn an die ideelle oder philosophische Wahrheit. Die Poesie, sagt Aristoteles, ist philosophischer als die Geschichte; denn sie betrachtet das Allgemeine, die Geschichte aber das Besondere; jene fragt nach dem, was einer Sache mit Wahrscheinlichkeit oder mit Notwendigkeit zukommt, diese nach den zufälligen Umständen. Vieles Wahre gilt daher in der Poesie als unwahr, weil es in sich nicht wahrscheinlich und noch viel weniger notwendig scheint. Vieles aber erkennt hinwieder die Poesie als wahrscheinlich, ja unausbleiblich an, was nie in Wirklichkeit geschieht. Wenn wir im Leben oder in der Geschichte von Zufall reden, gestehen wir, daß wir eine vorliegende Thatsache nicht zu begründen vermögen: in der Kunst ist diese geradezu unwahr, weil in ihr der Zufall ausgeschlossen oder nur unter bestimmten Verhältnissen zugelassen und dann doch gesetzmäßig behandelt wird. Dafür bildet aber die Kunst ihrerseits Gestalten und erfindet Handlungen, die kaum je verwirklicht werden; aber sie sind wahrer als alles Wirkliche, weil sie von allen jenen Zufälligkeiten abgelöst sind, welche dem Wirklichen den Schein der Unwahrheit geben. Mit andern Worten: Die Kunst will, wie die Philosophie, nur in sich Notwendiges oder Wahrscheinliches, weil alles andere, auch wenn es wirklich wäre, den denkenden Verstand nicht befriedigen würde. Solange man nur an die Wahrheit der Erfahrung oder der äußern Wirklichkeit denkt, ist es nicht einmal richtig, zu sagen, die Poesie halte sich wenigstens an die Wahrscheinlichkeit; denn sehr oft rettet sie nur, ja rettet kaum den Schein des Wahren, z. B. wenn im Drama jedermann in Versen spricht. Es kommt also nur auf die innere Wahrheit der Idee und die Übereinstimmung der Teile des Gedichtes miteinander und der Form mit dem Inhalt an. Natürlich ist zwecklose Abweichung von den Bedingungen der Wirklichkeit immer fehlerhaft. Ganz Unmögliches gehört am wenigsten in die Kunst; dagegen liebt sie das, was die Unvollkommenheit des Wirklichen weit hinter sich läßt, und ihren Triumph feiert sie alsdann, wenn alles mit einer gewissen Notwendigkeit aus einer Grundidee oder einer ersten Voraussetzung sich zu ergeben scheint. Diese ursächliche Verkettung schließt denn auch die Teile des Kunstwerks zu einer schönen Einheit zusammen. Gehen wir auf einzelne Fälle näher ein.

154. Erdichtung. Die Umgestaltung des Stoffes wird nach den genannten Grundsätzen vorgenommen. Die poetische „Fiktion" ist also eine Abweichung von der Wirklichkeit zu Gunsten der höhern Wahrheit und Schönheit. So zu „lügen" hat nach Aristoteles Homer die Dichter gelehrt; von Homer sagt auch Horaz (Dichtkunst 151 f.):

„Also dichtet er Lügen und mischet das Falsche zum Wahren,
Daß zu dem Anfang die Mitte, zur Mitte sich schicke das Ende."

Zunächst wird aus dem Stoffe, wenn er entlehnt ist, ausgeschieden, was entweder überhaupt für den Zweck der Kunst unbrauchbar scheint, oder zufälliger Natur und schlecht zu begründen ist. Sodann wird sowohl zu andern Zwecken als zur Erhöhung der Wahrscheinlichkeit dasjenige zugedichtet, was den Hauptkern des Stoffes überzeugender und wirkungsvoller hervortreten läßt. Jener Kern der Sache, sei es ein Charakter, eine Handlung oder eine Idee, erscheint nun als strahlender Mittelpunkt, von dem nach allen Seiten das Licht ausgeht, und zwar, wie es scheint, mit einer gewissen Naturnotwendigkeit.

Die Poesie verfährt bei dieser Fiktion einseitiger als die Prosa, indem sie nur eine, aber die bedeutsamste Seite, die der Stoff bietet, ins Licht stellt: ebendazu beschneidet sie den Stoff, ebendazu mischt sie aber auch das bei, was er, unter dem einen Gesichtspunkte betrachtet, enthalten sollte, aber in Wirklichkeit nicht enthält. So bleibt sie hinter der Wirklichkeit zurück und überholt dieselbe zu gleicher Zeit, verletzt die Wahrheit und stellt sie schöner wieder her, verleugnet die nächste Wirklichkeit, um in die nicht minder wirkliche Welt des Gedankens emporzuheben.

155. Das Wunderbare. Zuweilen führt sie geradezu ins übernatürliche Gebiet ein. Das Wunderbare, d. h. nur höhern Mächten Zukommende, trägt zwar seine Berechtigung in sich als wirklich vorhanden; es muß aber sein Eintreten in den Bereich des Natürlichen besonders begründet werden. Die Märchenwelt ist auch eine Wunderwelt, aber nur eine Welt poetischer Träume, die als sinnvolles, eigenen Gesetzen unterstehendes Spiel der Phantasie gerechtfertigt werden kann. Damit verwandt ist das Reich der Mythologie, das Irrtum und Einbildung sein Dasein verdankt; am besten wird die Mythologie zu symbolischen Zwecken, ohne Anspruch auf irgend welche Wahrheit, verwendet.

156. Einheit in der Erfindung. Wird der ganze Stoff erfunden, so kann vor allem innere Wahrheit und Einheit erwartet werden. Die Teile müssen so, wie etwa bei einem schönen Werke der Baukunst, zusammenpassen. Aus dieser Übereinstimmung erwächst immer auch die größte Schönheit. Die Freiheit der dichterischen Erfindung darf also nicht in Willkür ausarten; denn noch so schöne, aber einander widersprechende Teile ergeben ein widernatürliches Ganzes, das weder Wahrheit noch Schönheit hat. Bei aller Mannigfaltigkeit der Zusammensetzung muß also doch Verwandtschaft, Ebenmaß und Einheit und zwar noch deutlicher als bei Gegenständen der Wirklichkeit hervortreten. Diese Einheit soll sich möglichst der Einheit eines lebendigen Organismus, z. B. einer Pflanze, nähern, bei der Stiel, Blätter und Blüten einen einheitlichen Charakter oder Typus darstellen, von der keiner der mannigfachen Teile abgetrennt werden kann,

ohne daß der ganze Organismus verwundet würde. Die Einheit erfordert aber auch, daß kein Teil fehle zur abschließenden Vollendung des Ganzen; denn sonst macht dieses den Eindruck der Halbheit oder Unvollständigkeit. Besser ist es, die Wirklichkeit treu nachzubilden, als Ungereimtes und Unfertiges zu erdichten. Ein Menschenhaupt und ein Roßhals, buntes Gefieder und ein Fischschwanz können nicht zusammen ein Bild ausmachen (Horaz).

157. Stoffverklärung. Eine lohnende Aufgabe ist es für den Dichter, mag er nun den Stoff vorfinden oder erfinden, auf vieles Bedeutsame, das nicht von jedem erkannt wird, hinzuweisen. Denn „Dichter sind Seher“. Große Welt- und Lebensanschauungen, erhabene oder anziehende Ideen, Charakteristiken von Personen und Völkern erwartet man bei Dichtern sozusagen auf jedem Schritte zu finden. Am wirksamsten wird dies eingeführt, wenn der Schein der Absichtslosigkeit möglichst gewahrt bleibt. Der Dichter soll mehr geistreich sein als scheinen.

158. Ein Beispiel möge die dichterische Erfindung veranschaulichen. Schiller fand den Stoff zu „Nadowessiers Totenlied“ in einer Reisebeschreibung vor. Er hielt sich, wie die meisten guten Dichter, eng an die sorgfältig ausgewählte Vorlage, schnitt nur einiges Unbrauchbare weg und ergänzte, was zum Ausdruck einer einheitlichen Idee dienlich schien. Er wollte aber in der Totenklage eines Indianerstammes die eigenartige Denk- und Empfindungsweise desselben poetisch veranschaulichen. Es hieß in dem vorliegenden Berichte (Viehoff, Schillers Gedichte III):

„Du sitzest noch unter uns, Bruder; dein Körper hat noch seine gewöhnliche Gestalt und ist dem unsrigen noch ähnlich, ohne sichtbare Abnahme, nur daß ihm das Vermögen zu handeln fehlet. Aber wohin ist der Atem geflohen, der noch vor einigen Stunden Rauch zum großen Geiste emporblies? Warum schweigen jetzt diese Lippen, von denen wir erst kürzlich so nachdrückliche und gefällige Reden hörten?“

Schiller vermeidet die Anrede an den toten Krieger, wahrscheinlich weil ihm diese Form für uns Fernstehende zu lebhaft und eine objektive Betrachtung angemessener deuchte. In dem ersten Satze änderte er die prosaische Allgemeinheit mehrerer Ausdrücke um. Statt des letzten Gedankens setzte er einen andern, für uns wirksamern ein; die Falkenaugen des Indianers dürfen für uns ja nicht fehlen, die Redegabe dagegen müßte in greifbarerer Weise ausgeführt sein, um Eindruck zu machen. So lauten denn die ersten drei Strophen des Gedichtes:

„Seht, da sitzt er auf der Matte!
Aufrecht sitzt er da —
Mit dem Anstand, den er hatte,
Als er 's Licht noch sah.

Doch wo ist die Kraft der Fäuste,
Wo des Atems Hauch,
Der noch jüngst zum großen Geiste
Blies der Pfeife Rauch?

Wo die Augen, falkenhelle,
Die des Renntiers Spur
Zählten auf des Grases Welle,
Auf dem Tau der Flur?“

Von den drei folgenden Sätzen der Klage hat der Dichter den letzten wohl wegen des fremdartigen Tones, den er in die Schilderung bringt, unberücksichtigt gelassen.

„Warum sind diese Füße ohne Bewegung, die noch vor einigen Tagen schneller waren als das Reh auf jenen Gebirgen? Warum hangen jene Arme ohnmächtig, die die höchsten Bäume hinaufklettern und den härtesten Bogen spannen konnten? Ach! jeder Teil des Gebäudes, welches wir mit Bewunderung und Erstaunen ansehen, ist jetzt wieder ebenso unbeseelt, als es vor dreihundert Wintern war."

„Diese Schenkel, die behender
Flohen durch den Schnee,
Als der Hirsch, der Zwanzigender,
Als des Berges Reh?

Diese Arme, die den Bogen
Spannten streng und straff? —
Seht, das Leben ist entflogen!
Seht, sie hangen schlaff!"

Die zweite Hälfte der Klage ist stärker verändert und nach ähnlichen Berichten bedeutungsvoll erweitert worden; beim Dichter wird alles bestimmter, anschaulicher und schöner; zuerst herrscht noch mehr Übereinstimmung.

„Wir wollen dich jedoch nicht betrauern, als wenn du für uns auf immer verloren wärest, oder als wenn dein Name nie wieder gehört werden sollte; deine Seele lebt noch im Lande der Geister, bei den Seelen deiner Landsleute, die vor dir dahingegangen sind; wir sind zwar zurückgeblieben, um deinen Ruhm zu erhalten; aber auch wir werden dir eines Tages folgen."

„Wohl ihm, er ist hingegangen,
Wo kein Schnee mehr ist,
Wo mit Mais die Felder prangen,
Der von selber sprießt;

Wo mit Vögeln alle Sträuche,
Wo der Wald mit Wild,
Wo mit Fischen alle Teiche
Lustig sind gefüllt!

Mit den Geistern speist er droben,
Ließ uns hier allein,
Daß wir seine Thaten loben
Und ihn scharren ein."

„Beseelt von der Achtung," so hieß es weiter, „die wir bei deinen Lebzeiten für dich hatten, kommen wir jetzt, um dir den letzten Liebesdienst zu erzeigen. Damit dein Körper nicht auf Erden liegen bleibe und den Tieren auf dem Felde oder den Vögeln in der Luft zur Beute werde, wollen wir ihn sorgfältig zu den Körpern deiner Vorgänger legen, in der Hoffnung, daß dein Geist mit ihren Geistern speisen und bereit sein werde, die unsrigen zu empfangen, wann auch wir in dem großen Lande der Seelen ankommen." — Die Worte des Dichters:

„Bringet her die letzten Gaben,
Stimmt die Totenklag'!
Alles sei mit ihm begraben,
Was ihn freuen mag.

Legt ihm unters Haupt die Beile,
Die er tapfer schwang,
Auch des Bären fette Keule,
Denn der Weg ist lang;

Auch das Messer, scharf geschliffen,
Das vom Feindeskopf
Rasch mit drei geschickten Griffen
Schälte Haupt und Schopf.

Farben auch, den Leib zu malen,
Steckt ihm in die Hand,
Daß er rötlich möge strahlen
In der Seelen Land."

Als Beispiel poetischen Ideenreichtums diene Brentanos „Ermunterung zur Kinderliebe".

* * *

159. Poesie und Sittlichkeit. Eine ähnliche Stellung wie zum Wahren nimmt der Dichter zum Guten ein. Der Wille des Menschen, somit auch des Künstlers, ist auf ein sittliches Verhalten angewiesen. Der Dichter hat die Pflicht, das Gute zu lieben und zu fördern. Er darf diesem also nie feindlich und im allgemeinen auch nicht gleichgültig gegenüberstehen. Unsittliche Gedichte gehören ins Feuer, weil sie unberechenbaren Schaden stiften; das Gift wirkt, auch in goldener Schale dargeboten, verderblich. Ebensowenig ist es freilich Aufgabe des Dichters, überall moralische Lehren zu predigen. Nächster und unmittelbarer Zweck der Kunst bleibt die Darstellung des Schönen. Da das Schöne aber nicht zum wenigsten auf ethischem Gebiete liegt, so müßte der Dichter dieses ganz verleugnen, wenn er nicht öfters ethische Stoffe behandelte. Zudem hat er als Mensch die Pflicht, seine Kunst womöglich auch sittlich fruchtbar zu machen. Die Dichtkunst muß also das sittlich Gute ebensowohl wie das Wahre, und zwar das Gute in sittlicher Reinheit wie das Wahre in treuem Abbilde darstellen. Treffend sagt Engel: „Die Dichtkunst schreibt freilich nur vor, was der Dichter zu thun hat, insofern er nichts ist als Dichter; aber ist er denn in der That weiter nichts? Ist er denn nicht auch Mensch? nicht auch Unterthan Gottes? nicht auch Glied der Gesellschaft? nicht auch Bürger des Staates? Und insofern er dies alles ist, hat er nicht andere Pflichten, die wichtiger und notwendiger sind, mit jener zugleich zu erfüllen? Er kann nie zu sich sagen: Ich will jetzt nichts sein als Dichter, unbekümmert um meine andern Verhältnisse! Wenn er diese Verhältnisse nicht aufheben kann — und wie ist es ihm möglich, daß er sie aufhebe? — so kann er sich auch nicht von den Pflichten, die sie ihm auflegen, freisprechen. Auch würden wir, seine Leser, diese willkürliche Trennung seiner selbst, diese spitzfindige Absonderung seiner Verhältnisse zu ahnden wissen. Insofern er Dichter ist, sind wir nur seine Kunstrichter; aber wir sind auch seine Sittenrichter, insofern er Mensch ist; und wehe ihm, wenn ihm an dem Tadel des Sittenrichters weniger liegt als an dem Spotte des Kunstrichters!“ Diese einleuchtende Wahrheit zu bestreiten, wäre bare Thorheit.

160. Nutzbarkeit der Poesie. Die Poesie zeigt das Gute in seiner Vortrefflichkeit und umgiebt es mit dem gebührenden Glanze; sie bewirkt, daß wir, das schöne Antlitz der Tugend schauend, sie lieb gewinnen. Daher konnte schon der heidnische Dichter sagen:

„Beifall erntet bei allen, wer einet der Freude den Nutzen,
Wer seine Leser ergötzt und doch sie nicht minder belehret.“

Das Muster einer solchen Poesie ist die biblische, die ja notwendig einem religiös-sittlichen Zwecke dienstbar gemacht werden mußte. Wir geben zu der folgenden Probe ein paar Worte der Erläuterung:

Lyrischer Standpunkt und Gedankengang von 5 Mos. Kap. 32.

Gott hat sein schon bei der Völkertrennung erkorenes Volk in der Wüste gnädig heimgesucht, einen feierlichen Bund mit demselben geschlossen, es väterlich belehrt, geführt und geschirmt, bis es nun an der Schwelle des Landes der Verheißung angelangt ist. Bevor es aber dieselbe überschreitet, bescheidet Jehova als Bundesgott die Führer des Volkes noch einmal zum Zelte des Zeugnisses. Von der Wolkensäule aus enthüllt er ihnen den künftigen Abfall des Volkes vom Gnadenbunde (31, 15—19), veranlaßt durch den Mißbrauch des göttlichen Segens im Lande, das „von Milch und Honig fließt". Jehova seinerseits hebt jedoch den Bund nicht auf. Durch furchtbare Züchtigung ruft er die Treulosen zur Pflicht zurück. Die Heiden hinwiederum, als Werkzeuge seiner Rache, werden sich überheben; darum entbrennt auch gegen diese der Zorn Gottes. Israel aber wird, geläutert und gesühnt, von neuem das gepriesene unter den Völkern werden. Diese in einem Liede niedergelegte Weissagung teilt Moses auf des Herrn Befehl dem Volke mit; es ist sein Schwanengesang und Testament; denn das Land der Verheißung darf er nicht betreten.

In diesem herrlichen Gedichte himmlischen Ursprungs ist Gottes Gnade, der Menschen Undank und Sünde, die rächende Gerechtigkeit des Ewigen und wiederum sein Erbarmen mit dem durch Trübsal Gesühnten in flammenden Zügen geschildert; zugleich aber auch die ganze göttliche Heilsökonomie, wie dieselbe in der Geschichte der Menschheit und jedes Einzelnen zur Erscheinung kommt, in einem prophetischen Bilde zum voraus enthüllt. Das Erhabene und Rührende findet sich hier in wundervoller Mischung vereinigt, Furcht und Liebe wirken für *einen* erhabenen Zweck zusammen. Die Prophetie trägt schon in der sichern Bestimmtheit der Rede das Siegel der Wahrheit. Die Sprache ist markig und tief ernst gehalten; der scharf ausgeprägte Parallelismus der Verspaare trifft mit symmetrischem Doppelschlage Ohr und Herz.

V. 1—3. Feierlicher Eingang.

Horcht Himmel, Erde lausche den Worten meines Mundes!
Wie Regen ströme die Lehre, es fließe wie Tau die Rede,
Gleich Schauern über Kräuter, gleich Perlen an den Gräsern.
Jehovas Namen nenn' ich, bringt Lobpreis unserm Gotte!

V. 4—6. Gottes Treue, des Volkes Undank.

Gut sind des Höchsten Werke, gerecht all seine Wege,
Ein Gott der Wahrheit, truglos, getreu ist er und grade.
Mißratner Sohn und Frevler, du Ausgeburt der Bosheit,
Vergiltst du so, du thöricht, verblendet Volk, Jehova?

V. 7—11. Auserwählung des Volkes.

Ist nicht der Herr dein Vater, er, der dich schuf und formte?
Gedenk der Vorzeit Tage, erwäge Jahr' auf Jahre,
Frag deinen Vater, frage die Alten, die's dir kundthun.
Als Gott einst schied die Völker und trennte Adams Söhne,
Setzt' er der Stämme Grenzen nach Israels Geschlechtern.
Sein Volk ist ihm zum Erbe, Jakob ist Gottes Anteil.
Er fand ihn in der Wüste, in grauenvoller Öde,
Umfing ihn, lehrte, schirmt' ihn wie seines Auges Apfel.
Wie seine Brut der Aar lockt, ob seinen Jungen schwebend
Und seine Schwingen breitend: so nahm und trug er selbst ihn.

V. 12—14. Das gelobte Land.

Der Herr entführt' allein ihn — kein fremder Gott war mit ihm —
Ließ ihn im Hochland nieder, der Fluren Frucht zu essen;

Er schlürfte der Berge Honig, lockt' Öl aus Felsenboden;
Fett, Milch und Butter bot ihm der Schafe, Rinder, Ziegen
Und Basanwidder Menge.

V. 15—18. Mißbrauch der Gaben.

Des Weizenmarks genoß er und trank vom Blut der Trauben,
Stark ward er, feist und üppig: da schlug er aus der Liebling,
Verschmähte Gott, den Schöpfer, den Felsen seines Heiles,
Reizt' ihn mit fremden Göttern, erboste ihn mit Greueln;
Nicht Gott, Dämonen dient' er, und Götzen, die er nicht kannte,
Die jüngst neu hergezogen, die nicht verehrt die Ahnen.
Den Fels, dem du entsprossen, den Schöpfer du vergaßest!

V. 19—27. Gottes Zorn; nur um seiner Ehre willen schont er des Volkes.

Das sah Gott und ergrimmte ob seiner Söhn' und Töchter:
„Mein Antlitz berg' ich ihnen, will schauen, was ihr Ende.
Ein falsch Geschlecht sind diese und Kinder ohne Treue.
Sie reizten mich durch Götzen, erbosten mich durch Thorheit:
Ich reize sie durch Heiden, erbose sie durch Thoren.
In meinem Grimm loht Glut auf, sie brennt zu Höllentiefen,
Zehrt Länder auf und Früchte, entflammt der Berge Gründe.
Ich wälze Plagen auf sie, leer' gegen sie den Köcher;
Pest soll und Not sie quälen, der bittre Tod sie tilgen;
Des Raubtiers Zahn entsend' ich und giftiges Gewürme;
Von außen wird das Schwert sie, daheim die Angst aufreiben,
Den Jüngling und die Jungfrau, den Säugling mit dem Greise.
Ich sprach: Hinrafft mein Hauch sie, ihr Angedenken tilg' ich.
Der Feinde Haß nur hemmt mich, die frech sich überhöben
Und sprächen: Unsre Rechte, die hohe, nicht der Herr that's."

V. 28—35. Doch eine vorübergehende Züchtigung erheischt die Verblendung und Bosheit Israels.

Mein Volk ist ganz des Rats bar, Einsicht wohnt nicht in ihnen;
Wär'n weise sie, sie sähen's und dächten an ihr Ende.
Könnt' einer tausend jagen und zwei zehntausend schlagen,
Wenn nicht der Herr sie preisgab, der Ewige sie einschloß?
Nicht sind wie Gott die Götzen: die Feinde selbst sei'n Richter!
Von Sodoms Stock ist ihr Wein und von Gomorrhas Auen;
Denn giftig sind ihre Trauben und bitter ihre Beeren;
Ihr Most ist Drachengalle und Natterngift zum Tode.
Ist drum nicht schon versiegelt in meinem Schatz der Ratschluß?
Mein ist Entgelt und Rache am Tage, da ihr Fuß wankt;
Schon nah ist das Verderben, der Zukunft Tage eilen.

V. 36—43. Der Herr richtet sein Volk in Gnade, seine Feinde im Zorne.

Doch richtet Gott sein Volk selbst, sich seiner Knecht' erbarmend,
Sieht er, wie alle Kraft floh, wie Freie und Sklaven schwanden.
Er spricht: „Wo sind die Götzen — der Fels, auf den sie bauten —
Der'n Opferfleisch sie aßen, von deren Wein sie tranken?
Stehn sie nicht auf zu helfen? Wo bleibt denn eure Schutzwehr?
Lernt jetzt, daß ich der Ew'ge, und neben mir kein Gott lebt!
Ich schaffe Tod und Leben, schlag' Wunden und verbinde —
Wer reißt aus meiner Hand sich?
Die Hand zum Himmel schwör' ich: So wahr ich lebe, der Ew'ge,

Mein blitzend Schwert ich wetze, Gericht hält meine Rechte,
Heimzahl' ich meinen Drängern, vergelte meinen Hassern.
In Blut tränk' ich die Pfeile, satt wird mein Schwert am Fleische
Der Toten und Geschlagnen, am lock'gen Haupt des Feindes."
Preist Gottes Volk, ihr Heiden, der seiner Diener Blut rächt,
Der züchtigt den Bedränger und sühnt des Volkes Lande.

161. Das Menschliche als Gegenstand der Dichtkunst. Ein Grund, warum menschliche Handlungen der gewöhnlichste Gegenstand der Poesie bilden, ist die Freude, welche wir am Sittlichen haben, an dem übernatürlich und natürlich Guten und an allem, was Gegenstand unseres freien Strebens ist und darum wenigstens irgendwie teil hat an der Sittlichkeit. Da bieten dem Dichter reichen Stoff die allgemeine sittliche Willensrichtung eines Menschen, seine praktischen Grundsätze, die edle Leidenschaft, mit welcher er seine Ziele verfolgt, die Opfer, welche er seiner Überzeugung oder seinen Zielen bringt, die heroischen Thaten, durch welche er seine und seiner Mitmenschen Wohlfahrt zu fördern bemüht ist, seine Freundschaft, seine Liebe, seine Kämpfe, seine Siege. Dasselbe kann, in weiterem Umfang, rücksichtlich der Familien, der Stände und Völker betrachtet werden. Auf die Charakter- und Sittenzeichnung wird der Dichter also sein besonderes Augenmerk richten, um so die Bedeutung der Welt des Guten erscheinen und wirken zu lassen. Nur mittelmäßigen Dichtern ist es eigen, sich immer oder ganz vorwiegend in Naturbeschreibungen oder in einfacher Erzählung von Begebenheiten zu bewegen; die begabtern beziehen alles Leblose auf den Menschen und sind auf die Schilderung von individuellen oder Volkscharakteren, von Gebräuchen und Sitten, von Lebenskämpfen und moralischen Siegen bedacht. Die ganze dramatische Gattung der Poesie sucht hier ihren Stoff. Aber auch die epische liebt überall sittliche Motive. Die lyrische endlich offenbart des eigenen Herzens Sehnen und Streben. Oft sieht der Dichter selbst in Naturbildern nur den Spiegel des Lebens. Ein Beispiel aus Herder:

Der Regenbogen.

Schönes Kind der Sonne,
Bunter Regenbogen!
Über schwarzen Wolken
Mir ein Bild der Hoffnung!

Tausend muntre Farben
Bricht der Strahl der Sonne
In verhüllten Thränen
Über grauer Dämm'rung,

Und des weiten Bogens
Feste Säulen stehen
Auf des Horizontes
Sicherm Felsenboden.

Weh', der Bogen schwindet,
Seine Farben blassen:
Von den festen Säulen
Glänzet noch ein Wölkchen.

Aber seht: der Himmel
Bläuet sich; die Sonne
Herrschet allgewaltig,
Und die Auen duften.

Schwindet, holde Kinder
Schöner Jugendträume,
Schwindet! Nur die Sonne
Steig hinauf und walte!

Hoffnungen sind Farben,
Sind gebrochner Strahlen
Und der Thränen Kinder;
Wahrheit ist die Sonne.

Vgl. Denis, „Vaterlandslied“, Anastasius Grün, „Im Winter“, Tepe, „Die Lerche“, Gall Morel, „Die wunderbaren Vögelein“ (die beiden letzten in Kehreins „Blumenlese aus katholischen Dichtern“).

162. Charakterzeichnung. Vgl. Stilistik Nr. 82 ff., unten Nr. 345. Wie der Dichter sittliches Streben schildern soll, läßt sich mit Bezug auf die Zeichnung individueller Charaktere am besten darthun. Der poetische Charakter muß zunächst wirklich auf sittlichem Grunde stehen, eine starke Willenskraft ihn groß machen. Es darf also der Epiker oder Dramatiker seine Personen nicht bloß äußerlich oder vorwiegend leidend darstellen; sie müssen vielmehr aus eigenem Triebe thätig in die Außenwelt eingreifen. Noch in einem vollern Sinne aber müssen sie sittlich sein. Es sollen im allgemeinen gute Menschen vorgeführt werden, die selbst in ihren Mißgriffen eine sittliche Idee verfolgen. Der Fürst mag in dem Bestreben, seine Autorität zu schützen, über die Grenzen seines Rechtes willkürlich hinausgreifen; der Held mit seinem starken Willen mag einmal auch einem heldenhaften Zorne nachgeben: beide bekunden durch solche Ausschreitungen, daß sie der allgemein menschlichen Fehlerhaftigkeit unterworfen sind; aber schlechte Menschen, die das Böse wollen, moralische Ungeheuer passen nicht zu einer Kunst, welche uns über das Alltagsleben hinaus und zum Ideal emporheben will.

Selbst die äußere Stellung und Erscheinung der Hauptpersonen soll das Mittelmaß menschlicher Würde eher übersteigen als nicht erreichen. Die besten Rollen spielen, immer allgemein gesprochen, die „Heroen“; darum nennen wir unwillkürlich sogar im Romane die Hauptperson den „Helden“. Wohl kann auch das Große ins Ungeheuere fehlerhaft gesteigert werden; aber schlimmer ist es, wenn es zur Gemeinheit und Bettelhaftigkeit herabgewürdigt wird. Wahrheit und edle Würde sind so zu verbinden, daß letztere die erstere nicht aufhebt, aber jene diese auch nicht in den Staub zieht.

Die Charaktere seien persönlich und allgemein zugleich. Im Allgemeinen, d. h. darin, daß sie sozusagen Musterbilder für ganze Klassen von Menschen oder für eine Gattung bilden, liegt der Grund für ihre Bedeutung. Ihre anziehende Bestimmtheit erhalten sie aber durch solche Eigenschaften, welche ihnen allein zukommen.

Folgerichtige Durchführung bedingt sodann im Verlauf eines Stückes die Schönheit der Charakterzeichnung. Wie die Person auftrat, so soll sie bleiben; denn den Charakter legt der Mensch nicht wie ein Kleidungsstück ab. Soll aber durchaus die ganze Geistesrichtung im Verlauf sich ändern, so muß dies sorgfältig begründet werden, und zwar aus

einer von vonherein im Charakter schon angelegten, aber zeitweilig nicht zur Geltung gekommenen Neigung oder Eigenschaft.

Zum poetischen Stile gehört nun noch eine ganz eigene Art, den Charakter zu entfalten. Der Prosaiker liebt es, die Hauptlinien des Bildes gleich zu einem Ganzen zu vereinigen. Dem Dichter erscheint dies zu planmäßig, zu wissenschaftlich, zu absichtlich. Er zeichnet Zug um Zug nur gelegentlich, wie der Verlauf der Handlung es mit sich bringt, und überläßt dem Leser die angenehme Arbeit, das Gesamtbild selbst zusammenzusetzen. Gewöhnlich giebt er sodann die Charakteristik nicht mit eigenen Worten, sondern mit den Worten anderer Personen, oder am liebsten durch Thaten und Äußerungen der Personen selber, die er schildern soll.

Homer und Shakespeare zählen zu den größten Meistern poetischer Charakterzeichnung. Soeben Nr. 160 schilderte Moses als Lyriker Gott den Erbarmer und das undankbare Volk in unübertrefflicher Weise. Siehe auch Jobs lyrische Selbstzeichnung, Buch Job, Kap. 29—31.

* * *

163. Dichterische Phantasie. Seine großen Anschauungen über das Doppelreich des Wahren und Guten bringt der Dichter nun nicht unmittelbar zum Ausdruck wie die wissenschaftliche Prosa. Ihm sind noch zwei Vermögen von der Natur in hoher Vollkommenheit verliehen, damit er seine Ideen in möglichst anziehender Form offenbare: Phantasie und Gemüt. Das ist nicht so zu verstehen, als ob der Prosaiker nicht auch gelegentlich durch diese Fähigkeiten unterstützt würde, oder als ob der Dichter nun jeden einzelnen Gedanken anders gestalten müßte; aber es kennzeichnet diesen doch die phantasie- und gemütvolle, jenen dagegen die verstandesmäßige Schreibart.

Der Verstand ist ein geistiges Vermögen zur Bildung von Begriffen und Urteilen aus Begriffen. Begriffe aber sind ihrer Natur nach allgemein, indem sie eine Reihe von Erscheinungen in eine Einheit zusammenfassen; z. B. ist „Baum" die begriffliche Zusammenfassung für alle verschiedenen Arten und Individuen von Bäumen. Der Verstand arbeitet also immer in der Weise, daß er die Vielheit zur Einheit verknüpft. Jedes sinnliche Vermögen hat es dagegen mit den einzelnen Erscheinungen der Wirklichkeit zu thun. Die sinnlichen Vermögen gestalten aber gerade das Wort des Dichters, und so kommt es, daß dieser z. B. viel seltener von Bäumen im allgemeinen, als von dieser und jener Baumart oder von einem bestimmten Lieblingsbaum redet. Dagegen kennt man sofort die Prosa und die Wissenschaft an der Allgemeinheit der Begriffe. Je weiter man von dem Begriff „Baum" zu den höhern Begriffen aufsteigt, desto unpoetischer wird die Sprache. (Der Baum gehört zu den Pflanzen, zu den lebenden Organismen, zu den Geschöpfen, überhaupt zu den Dingen oder Wesen.)

164. Vereinzelung der Vorstellung. Die Verdichtung der Begriffe also bis hinab zur greifbaren Gestalt des Einzelwesens, die möglichste „Individualisierung" ist Eigenart des Dichters. Wenn der Philosoph zur Zeit, wo er mit der Arbeit seines Berufes beschäftigt ist, sich von der Sinnenwelt zurückzieht, vielleicht bis zum Schließen der Augen, lebt der Dichter als solcher mit Vorliebe in der Sinnenwelt und hält die Augen offen. Nicht daß der Geist im Sinne versenkt bliebe, sondern es kennzeichnet den Dichter, daß er die geistige und die sinnliche Thätigkeit vermählt und zu gleicher Zeit und am gleichen Gegenstand ohne wechselseitige Störung arbeiten läßt. In der Probe zu Nr. 158 hieß es in der Prosa: „Wir kommen jetzt, dir den letzten Liebesdienst zu erweisen"; Schiller aber ließ die „Gaben" bringen und die „Totenklage" anstimmen, dann die Gaben wieder in vier bestimmte Geschenke zerlegen und dieselben nicht allgemein ins Grab mitgeben, sondern unter das Haupt legen oder in die Hand geben, endlich den „Liebesdienst" durch Angabe des individuellen Zweckes jeder Gabe veranschaulichen. Dies ist das Werk der Phantasie, d. h. des Vermögens, bestimmte Einzelgestalten aufzunehmen und neu zu schaffen (Stilistik Nr. 2). Der Dichter *denkt* nicht bloß: „Es werden dem Toten die letzten Ehren erwiesen", sondern er *sieht* auch, mit dem Auge der Phantasie, welches die Gaben sind, die ins Grab kommen und wohin sie gelegt werden, er *hört* mit dem innern Wahrnehmungsvermögen die Totenklage und versteht Wort und Ton derselben, und würde, wenn es zu seinem Zwecke diente, beides näher schildern. Annette von Droste-Hülshoff legte oben Nr. 150 ganz breit, aber echt poetisch, den Begriff „ruhender Weiher" in eine Reihe bestimmter Anschauungsbilder auseinander. Ein Muster der Individualisierung ist auch oben Nr. 160 angeführt.

165. Vereinzelung der Stimmung. Das Gemüt, nicht minder ein sinnliches Vermögen als die Phantasie, liebt ebenfalls die Individualisierung. Das Gemüt ist die Fähigkeit des innern Sinnes, einzelne Empfindungen zu haben und zu hegen; seine Thätigkeit hängt ebenfalls von den äußern Sinnen und außerdem von dem innern Wahrnehmungsvermögen ab. Der Dichter also äußert auch seine Empfindungen oder Stimmungen nicht allgemein, sondern individuell, indem er sie meistens an vereinzelte Phantasiebilder anknüpft. Die Stimmung selbst wird da freilich nicht zerlegt; sonst müßten ja mehrere Einzelstimmungen auf engem Raume zusammenstehen; es braucht aber zum Ausdruck einer Stimmung gewöhnlich eine gewisse Breite der Grundlage. Meistens also wird eine Stimmung durch mancherlei Vorstellungen individualisiert und in ihrer Steigerung oder ihren mannigfachen Äußerungen dargestellt. So bei Goethe die Stimmung der „Glücklichen Fahrt":

„Die Nebel zerreißen,
Der Himmel ist helle,
Und Äolus löset
Das ängstliche Band.

Es säuseln die Winde,
Es rührt sich der Schiffer.
Geschwinde! geschwinde!
Es teilt sich die Welle,
Es naht sich die Ferne,
Schon seh' ich das Land!"

Ebenso wird in Schillers „Pilgrim" die Sehnsucht nach dem Ideal, wahrscheinlich dem Ideal vollkommener Glückseligkeit, sinnbildlich vorgestellt:

„Noch in meines Lebens Lenze
War ich, und ich wandert' aus,
Und der Jugend frohe Tänze
Ließ ich in dem Vaterhaus.

All mein Erbteil, meine Habe
Warf ich fröhlich glaubend hin,
Und am leichten Pilgerstabe
Zog ich fort mit Kindersinn.

Denn mich trieb ein mächtig Hoffen
Und ein dunkles Glaubenswort;
Wandle, rief's, der Weg ist offen,
Immer nach dem Aufgang fort!

Bis zu einer goldnen Pforte
Du gelangst, da gehst du ein!
Denn das Irdische wird dorten
Himmlisch, unvergänglich sein.

Abend ward's und wurde Morgen,
Nimmer, nimmer stand ich still;
Aber immer blieb's verborgen,
Was ich suche, was ich will.

Berge lagen mir im Wege,
Ströme hemmten meinen Fuß,
Über Schlünde baut' ich Stege,
Brücken durch den wilden Fluß.

Und zu eines Stroms Gestaden
Kam ich, der nach Morgen floß;
Froh vertrauend seinem Faden,
Warf ich mich in seinen Schoß.

Hin zu einem großen Meere
Trieb mich seiner Wellen Spiel;
Vor mir liegt's in weiter Leere,
Näher bin ich nicht dem Ziel.

Ach, kein Steg will dahin führen,
Ach, der Himmel über mir
Will die Erde nie berühren,
Und das Dort ist niemals hier!"

166. Bildersprache. So viel über die Zerlegung und Vereinzelung der Gedanken und Stimmungen. Der Phantasie ist nun, wie schon die beigebrachten Beispiele erweisen, insbesondere die Bildersprache statt der Begriffssprache eigen; denn die Phantasie ist eben das Vermögen, die Dinge der Anschauungswelt für den innern Sinn abzuspiegeln und aus den erhaltenen Spiegelbildern neue zu gestalten. So sehr nun aber diese Spiegelkraft und damit auch die Bildersprache der Poesie eigentümlich ist, so wenig besteht doch darin ihr Hauptvorzug. Viel wirkungsvoller ist der Ausdruck der Stimmungen; Bilder lassen häufig kalt; dagegen sprechen sich in den folgenden Heineschen Strophen die Stimmungen der Traurigkeit, des Überdrusses am Leben und der Verzweiflung fast nur in eigentlichen Ausdrücken ergreifend aus:

„Mein Herz, mein Herz ist traurig,
Doch lustig leuchtet der Mai;
Ich stehe gelehnt an der Linde
Hoch auf der alten Bastei.

Da drunten fließet der blaue
Stadtgraben in stiller Ruh;
Ein Knabe fährt im Kahne
Und angelt und pfeift dazu.

Jenseits erheben sich freundlich
In winziger, bunter Gestalt
Lusthäuser und Gärten und Menschen
Und Ochsen und Wiesen und Wald.

Die Mägde bleichen Wäsche
Und springen im Gras herum,
Das Mühlrad stäubt Diamanten,
Ich höre sein fernes Gesumm.

Am alten, grauen Turme
Ein Schilderhäuschen steht,
Ein rotgeröckter Bursche
Dort auf- und niedergeht.

Er spielt mit seiner Flinte,
Die funkelt im Sonnenrot;
Er präsentiert und schultert —
Ich wollt', er schösse mich tot!"

* * *

167. Man sagt oft mit vielem Rechte, der Stimmungsausdruck mache die Poesie aus. Wir werden unten (Nr. 171) eine wichtige Ergänzung beifügen müssen; aber es ist unleugbar, daß der geistig-sinnliche Schönheitsgenuß, soweit er mehr bedeutet als die hohe Befriedigung der Erkenntnis (siehe unten, Ästhetik Nr. 400), dem Gemüte angehört und somit durch den gemütvollen, stimmungsreichen Ausdruck am leichtesten hervorgerufen wird.

168. Gemüt. Was ist das Gemüt? Nach vielen neuern Philosophen giebt es ein von Verstand und Wille verschiedenes drittes Seelenvermögen, das Gefühl. Mit den Gefühlen, d. h. den Äußerungen dieses Vermögens sind die Gemütsbewegungen gleichbedeutend. Es ist aber unnötig, ein besonderes Vermögen anzusetzen; man kann die Gemütsbewegungen als geistig-sinnliche Regungen des Begehrungsvermögens oder als jene Thätigkeiten der geistigen Strebekraft (des Willens) betrachten, welche sich auch in der sinnlichen Natur offenbaren. Solche teils freie, teils unfreie Thätigkeiten oder Regungen, die als vom Geiste zunächst veranlaßt, aber in der Sinnlichkeit erscheinend, nur dem geistig-sinnlichen Menschen zukommen, sind: Scham, Reue, Mitleid, Liebe und alle Arten des Begehrens oder Fliehens, welche dem Menschen eigen sind, wie z. B. die Furcht und der Zorn, wenn sie von der Vernunfteinsicht mit veranlaßt sind. Sobald ein Kind vor Scham errötet, wissen wir, daß in ihm die Vernunft erwacht ist; der Unverschämte besitzt zwar auch die vernünftige Einsicht, aber er weiß die Regung im Blute zu beherrschen; bei plötzlich erkannter Todesgefahr ist niemand im stande, jede Regung in den Sinnen zu unterdrücken.

169. Gemüt und Poesie. Des Dichters Nervensystem ist nun so zart besaitet, daß sich die Bewegungen im höhern Strebevermögen unwillkürlich in stärkere oder sanftere Empfindungen des innern Sinnes umsetzen. Die lebhafte Phantasie spielt die wirksamste Vermittlerin. Zum Teil untersteht dies dem Einfluß der Gewohnheit und des freien Willens. Aber wenn man sagt, „der Dichter werde geboren", so bezieht man das wohl zumeist auf eine angeborne Erregbarkeit des Gemütes. Sie befähigt ihn, auch im Leser eine edle Empfindsamkeit für das Gute und Böse, für das Schöne und Häßliche wachzurufen und wohlgeordnete Neigungen einzupflanzen.

Der Sänger der Freundschaft, der Freiheits- und Vaterlandsliebe, der Rechtlichkeit und Tugend, der Menschen- und Gottesliebe nimmt eine wichtige Stelle in der menschlichen Gesellschaft ein. Natürlich wird auch hier vorausgesetzt, daß der Dichter nicht, wie der Redner, den Beruf hat, unmittelbar den Willen anderer zu bestimmen; aber nichts kann doch unrichtiger sein als der Grundsatz, die Dichtkunst habe gar keinen (mittelbaren) Zweck außer sich. Wenn auch Schillers Wort an die Künstler die richtige Grenze überspringt:

„Der Leidenschaften wilden Drang,
Des Glückes regellose Spiele,
Der Pflichten und Instinkte Zwang,
Stellt ihr mit prüfendem Gefühle,
Mit strengem Richtscheit nach dem Ziele . . .
Vom Eumenidenchor geschrecket,
Zieht sich der Mord, auch nie entdecket,
Das Los des Todes aus dem Lied . . .",

wenn hier auch die Fähigkeit des Dichters, die Leidenschaft des Lebens durch die edle Leidenschaft der Kunst zu überwinden, zu hoch angeschlagen wird, so spricht doch auch schon der nüchterne Aristoteles von der „Reinigung der Leidenschaften" durch die Kunst. Wer wollte auch verkennen, daß z. B. beim Vortrag eines schönen Kirchenliedes Poesie und Musik eine edle Wärme im Herzen der Gläubigen entzünden?

170. Als kurze Probe einer gemütreichen Poesie diene eine Stelle aus den Klageliedern des Propheten Jeremias über Jerusalems Schicksal:

„Wie ward das Gold verdunkelt,
Verblich der schönste Glanz!
Die heil'gen Steine liegen
An allen Straßenecken.
Die teuren Kinder Sions,
Des reinsten Goldes wert,
Man hält sie Tongebilden
Und Töpferwaren gleich.
Reicht der Schakal den Jungen
Nicht säugend seine Brust?
Die Tochter meines Volks ward
Hart wie der Wüstenstrauß!
Vor Durst an seinem Gaumen
Des Säuglings Zunge klebt,
Brot fordert dort das Kindlein,
Und niemand bricht es ihm;
Die lecker man ernährte,
Verschmachten auf dem Weg;
Die man da trug auf Purpur,
Umklammern jetzt den Staub.
Ja, größer ward die Sünde
Des Volks als Sodomas,
Das, nicht durch Menschenhände,
Urplötzlich unterging.
Die Edlen waren weißer
Als Schnee und Milch, und rot
Wie Schmuckkorallen, glänzend
War wie Saphir ihr Bild.
Nun sind sie schwarz wie Kohle;
Wer kennt noch ihr Gesicht?
Es klebt an den Gebeinen
Verschrumpft wie Holz die Haut.
Wohl den vom Schwert Erschlagnen,
Weh' denen, die vor Not
Hinsiechten und erstarben,
Fern von des Feldes Frucht!
Es kochte, sonst voll Mitleid,
Die Frau das eigne Kind,
Das Leben sich zu fristen
Im allgemeinen Tod.
Der Herr ließ Raum dem Zorne,
Ergoß die Glut des Grimms,
Entfacht' in Sion Feuer,
Das zehrte bis zum Grund."

* * *

171. Schönheit. Alle Bemühung des Dichters, das Wahre und das Gute mit dem Geiste zu ergründen, in reizende Bilder der Phantasie zu kleiden und mit der Glut der Empfindung zu beseelen, haben doch nur ein nächstes Ziel: die Darstellung der Schönheit. Die künstlerische Anlage ist unter einer Rücksicht die allseitigste und glücklichste, indem sie eine ganz harmonische Thätigkeit aller Kräfte ermöglicht und durch dieselbe den beglückenden Genuß der Schönheit vermittelt. Das Altertum verglich Dichter mit Bienen, weil sie wie diese aus allen Blumen süßen Honig sammeln. In der That scheint aller unserer Erkenntnis und Empfindung etwas vom Besten abzugehen, solange nicht die Kunst, vor allem die Dichtkunst, sie verklärt. Das ist neben vielen Übertreibungen und Irrtümern ein wahrer Grundgedanke in Schillers „Künstlern".

„Was in des Wissens Land Entdecker nur ersiegen,
Entdecken sie, ersiegen sie für euch.
Der Schätze, die der Denker aufgehäufet,
Wird er in euren Armen erst sich freun,
Wenn seine Wissenschaft, der Schönheit zugereifet,
Zum Kunstwerk wird geadelt sein,
Wenn er auf einen Hügel mit euch steiget,
Und seinem Auge sich, im milden Abendschein,
Das malerische Thal auf einmal zeiget."

172. Geist und Schönheit. Das Wesen der Schönheit besteht nun nicht in sinnlicher Annehmlichkeit, nicht in unterhaltender Neuheit und nicht in erschütternder Kraft allein. Außer dem Sinn muß auch der Geist seine Nahrung finden. Die Befriedigung der Neugier, die Unterhaltung, die starke Erregung der Nerven sind noch nicht der echte Schönheitsgenuß. Freilich ist die Verwechslung dieser Begriffe sehr häufig und leicht erklärlich; aber in Wahrheit hat das nächstliegende stoffliche Interesse mit der Kunsteinsicht und dem Kunstgenuß noch wenig zu thun. Es mag immerhin der „Theaterdirektor" oder der berufene „Spaßmacher" nur an die Unterhaltung der Menge denken; der echte Dichter entgegnet aber:

„Ihr fühlet nicht, wie schlecht ein solches Handwerk sei,
Wie wenig das dem echten Künstler zieme."

Dieser verwendet auf alle diese mehr sinnlichen als geistigen Reize nur eine mäßige Sorge; dafür aber ist er um so mehr bemüht, erhabene Gedanken, bedeutende Anschauungen und edle Gefühle zu vermitteln. Die Schönheit versteht er nur als den Glanz des Wahren, Edeln, Vollkommenen. Schon die Stoffe sollen daher (für gewöhnlich) hohe Vorzüge haben, welche, in das rechte Licht gestellt, gleichsam einen Strahlenglanz um sich verbreiten. Jedenfalls soll die Behandlung ihnen solche Reize verleihen, welche Sinn und Geist in hohem Grade erfreuen. Vgl. das würdig-ernste Gedicht von Chamisso: „Die alte Waschfrau" (Kehrein II).

Es sei hier eines der gewöhnlichsten und stärksten Mittel der Poesie und aller Kunst, auf und durch den Geist zu wirken, namhaft gemacht,

nämlich der Kontrast, d. h. der wirksame Gegensatz. Seine Bedeutung liegt darin, daß der Verstand veranlaßt wird, die Gegensätze durch Vergleich gegeneinander abzumessen. So hebt sich z. B. in Schillers „Kampf mit dem Drachen" der demütige Gehorsam des Ritters sehr wirksam gegen seinen ritterlichen Heldenmut ab; in Lebr. Dreves' „Nächtlichem Einlaß" wird der Eintritt Karls V. ins Kloster (vgl. Platens „Pilgrim vor St. Just") in den letzten Strophen durch Kontrastwirkung beleuchtet:

„In unsre stille Zelle willst du ziehn,
Und deine Schulter deckt ein Hermelin?
Nach eines Mönches Kleid trägst du Verlangen,
Und deine Arme zieren goldne Spangen?
Nie zog in unser Kloster solche Pracht
Um Mitternacht.

Den Purpur nimm mir von den Schultern ab,
Gieb statt des Zepters einen Dornenstab,
Und statt der Krone eine Dornenkrone
Und einen Sarkophag gieb mir zum Throne;
Dann ist des Kaisers letzter Spruch vollbracht
Um Mitternacht."

173. Schönheit und Wirklichkeit. Die Kunst genügt ihrer Aufgabe, die Schönheit zu verkörpern, nicht durch bloße Nachahmung der Wirklichkeit, die nur in seltenen Fällen vollkommen befriedigt. Nur die verklärte Wirklichkeit erhebt die Kunst über die Höhestufe der Alltäglichkeit. Ein verständiger Idealismus ist die Seele auch der wahren Poesie. In der Neuzeit wird ihm gegenüber allerdings der Realismus geltend gemacht, und man kann nicht leugnen, daß in der poetischen Abzeichnung der Natur und des Lebens Erstaunliches geleistet worden ist. Man nimmt es auch nicht so ganz ernst mit der ängstlichen Abschilderung der Natur, aber leider oft zu ernst mit der Austreibung des Geistes und mit der Wahl von Stoffen, welche aller Poesie bar sind. Das gewöhnliche Leben, z. B. eines Handwerkers, eines Arbeiters oder Händlers und der meisten Menschen besitzt in Wirklichkeit wenig poetische Reize; wir flüchten uns aus dessen Prosa zum Dichter, der uns etwas Besseres bieten soll. Wir erwarten von ihm, daß er das Alltagsleben, wo er es schildert, in einen goldenen Hintergrund zeichne, mit seinem Geist und Gemüt neu beseele, dem Geringfügigen durch Auffassung oder Verbindung Bedeutung gebe. Er leihe sich, im Roman oder Drama, den Erscheinungen der Wirklichkeit, aber gehe nicht darin unter und verlange nicht, daß wir uns an denselben um ihrer selbst willen ästhetisch erfreuen. Die großen Klassiker dachten und handelten anders als der litterarische Naturalismus und Materialismus. Vergebens setzt sich die neueste Kunstrichtung über dieselben hochmütig hinweg und hofft sie durch Stoffmasse, durch ausstudierte Fertigkeit in der Kleinmalerei und ähnliche „Leistungen" zu überbieten. In der Kunstfertigkeit („Virtuosität") liegt ja freilich ein gutes Teil der

Kunst, aber nicht das bessere Teil derselben. Bezieht sie sich doch einzig auf die Form; das Kunstwerk aber ist nicht Form allein, sonst wäre es leer und hohl. Die schöne Form muß Form von irgend etwas, d. h. Erscheinung eines schönen Inhaltes sein. Übrigens fehlt es auch in der Behandlung naturalistischer Stoffe in der Neuzeit oftmals sowohl an Phantasie als an Gemüt. Die neuere, alles vereinzelnde Wissenschaft ist es, welche auch das Gebiet der schönen Litteratur für sich erobern will. Die Wahrheit, die nackte Wahrheit soll allein gelten, nicht die durch Dichtung verklärte Wahrheit, nicht der duftige „Schleier aus der Hand der Wahrheit“. Die Wissenschaft also zehrt die Kunst auf; das ist aber keine Wissenschaft, welche „das Einzelne zur allgemeinen Weihe ruft, wo es in herrlichen Akkorden schlägt“; sie hebt uns wahrlich nicht über den Dunstkreis der irdischen Niederungen empor.

174. Der Naturalismus steuert aber, wie es scheint, mit klarem Bewußtsein ins Fahrwasser des — Brutalismus. Wird nicht mit Fleiß gerade die unschöne Wirklichkeit, insbesondere die häßliche Schattenseite des sittlichen Lebens für die künstlerische Behandlung herangezogen? Wird nicht der Geist und die gute Sitte allmählich aus dem Bereich der Kunst ausgeschieden? Fordert man nicht, daß gerade sie nicht mehr für poetisch oder einer poetischen Behandlung fähig gelten sollen? In der That, die so häufige Verschreiung des Idealismus als Jagd nach wesenlosen Luftgebilden, als graue Theorie, die in unsere Welt nicht mehr passe, als Geisterseherei u. dgl., läßt sich kaum anders verstehen. Wenn aber die Poesie nicht mehr „lauscht an andrer Welten Thor“ und nicht einmal „dem Geier gleich auf Morgenwolken schwebt“, so bleibt nichts übrig, als daß sie wie ein kranker Adler, dessen Sehnader der Pfeil zerschnitten, am Boden krieche. Vgl. unten, Ästhetik Nr. 435.

* * *

Je mehr die Dichtkunst durch die Thätigkeit der Phantasie und des Gemütes und durch das Bemühen, ein schönes Werk zu schaffen, in das Gebiet der Sinne eingreift, desto größere Sorgfalt muß sie der äußern Form, d. h. demjenigen Teile ihrer Leistung zuwenden, welcher die sinnlichen Vermögen des Hörers oder Lesers am unmittelbarsten berührt. Daher haben wir die Eigenschaften der dichterischen Sprache, die Redefiguren, Vers und Reim noch genauer ins Auge zu fassen.

175. Sprache der Poesie. Ein idealer Gehalt muß auch in würdiger Form erscheinen. Daher liegt zunächst die poetische Sprache eine Stufe höher als die prosaische, und stellt sich dieser gegenüber als eine Neuschöpfung dar, indem sie ganz auf die Erregung eines geistig-sinnlichen Vergnügens abzielt. Der Dichter redet nicht in der Sprache des gewöhnlichen Lebens, weil er jede Wirklichkeit verschönert und verklärt. Wohl muß er, sagt Aristoteles, sich hüten, durch eine ganz fremdartige Redeweise Rätsel aufzugeben, aber er muß doch, um nicht niedrig und ge-

wöhnlich zu werden, die gebräuchlichsten Redewendungen mit den seltenern so vermischen, daß seine Schreibart höher liege, ohne undeutlich zu werden.

Viel kommt, wie schon in der edeln Prosa, auf die Wahl des einzelnen Ausdrucks an. Minder edle oder ganz alltägliche oder auch nur sehr oft gebrauchte Wörter ersetzt der Dichter um der Schönheit und Neuheit willen; er sagt, um ein paar naheliegende Proben zu geben, statt „Pfütze", „Bauch", „Gurgel", „Kopf", „Gesicht", „Vieh", „Koppel" oft oder meistens „Lache", „Leib", „Kehle", „Haupt", „Antlitz", „Herde", „Meute"; im komischen Stil sind natürlich Wörter aller Art gehörigen Ortes verwendbar. Ebenso wählt der Dichter edlere und minder verbrauchte Wendungen, redet also nicht so:

„Bleibe mit deinem Schmerz nicht in der dumpfen Stube, wo er dich niederdrückt; willst du ihn überwinden, so gehe hinaus, wo er dich verlassen wird. Erquicke die gepreßte Brust in der frischen Luft und kühle deinen heißen Kopf im Winde; so gewinnst du wieder Lebensmut" —

sondern Jul. Hammer sagt:

„Nicht in deiner dumpfen Klause
Sitze mit des Schmerzes Geistern,
Herren werden sie im Hause,
Draußen wirst du sie bemeistern.
Draußen vor dem freien Glücke
Fliehn sie scheu und klein zurücke.

In der Lüfte Wellen tauche
Deine Brust, die kummerschwüle,
In des Himmels reinem Hauche
Deine heiße Stirne kühle;
Schau, allüberall liegt offen
Wie gediegnes Gold das Hoffen."

176. Um der gefälligen Neuheit willen gestattet man dem Dichter manche Freiheit. Er darf veraltete und seltene Ausdrücke mit Maß und Vorsicht verwenden: Ferge, Schimpf (= Scherz), Schächer, Brünne, Schoß (= Abgabe), Lode (= Schößling), Schluft, Quehle, kirren, krauen, ruppig, elfen (= elfenbeinern), marmelsteinern. Volkstümliche und landschaftliche Redensarten gebraucht er in bezeichnender Weise oder in bestimmten Verhältnissen: plumpen, schnarren (= hersagen), Quark, Heuer (= Miete), Kolk (= Wasserloch), just, schier, heint (= heute). Wörter aus fremden Sprachen sind, besonders im Reime, vorsichtig anzuwenden; doch thaten dies z. B. Freiligrath und Strachwitz nicht selten mit Glück. Im Scherz thun Fremdwörter oft gute Dienste, ebenso gelehrtes Beiwerk aller Art. Grillparzer schildert den litterarischen „Jahrmarkt", indem er die formlosen „Dichter in Prosa" nachahmt und das trockene Gelehrtentum geißelt:

„Papier hier ohn' Ende,
Das fleißige Hände
Mit Versen besprengt,
Belehrend und nutzend,
Man macht sie im Dutzend,
Die Form geht geschenkt.

Hier könnt ihr nach Ellen
Novellen bestellen,
Der Stuhl feiert nie.
Ein Dichter in Prosa,
Beredt wie ein Posa,
Statt Glut — Ironie.

Dort deutsche Grammatik
Verkauft mit Fanatik
Ein Mann, sonst wohl gut.
Wo Goten, Vandalen
Als Vorbilder strahlen,
Da, Kunst, fasse Mut!

Nach so viel des Neuen
Laßt euch nicht gereuen
Ein Stück Rokoko.
Frisiert à la France
Hält hier renaissance
Ein Mann comme il faut.

Nun fehlt, ob man böte,
Nur Wolfgang — wie Goethe? —
Wer denkt noch an den?
Der schnürte sein Ränzel!
Fehlt, mein ich, nur Menzel
Zum deutschen Athen."

Sonst ist dem Dichter gelehrtes Wesen, weil es an die Prosa erinnert, ebenso unwillkommen wie alles, was sich auf Geldgeschäfte, Industrie u. dgl. bezieht; doch konnte Heine immerhin auf die verlornen „güldenen Dukaten", ebenso Bechstein und Fr. W. Weber auf die Eisenbahn, andere auf den Telegraphen ein Lied dichten.

Ausgiebig nutzt die Poesie ihre Freiheit rücksichtlich sinnvoller und wohlklingender Wortbildungen, neuer, aber nicht fern abliegender Bedeutungen und geschickter Umstellungen; verwandt ist die Verkürzung der Zeitwörter um die Präposition und der Nomina um gewisse Endungen:

entzaubern, erlaben, kaiserlos, erdgeboren, sanftthränend, thränenfeucht, Feuerrosen, Sonnenblick, Sternengürtel, Herzensthränen, Übermensch, es „hüpft der gelehrige Fuß auf des Takts melodischer Woge", „der wirbelnde Tanz, der durch den ewigen Raum leuchtende Sonnen schwingt", „von Edenhall der junge Lord", „purpurn Licht wird überall", „einstürmt der Feind mit Brand und Mord", „du kerkerst den Geist in ein tönend Wort", „die Blätter glänzen und hauchen Duft; doch können sie Früchte nicht zeugen" u. s. w.

So wird also die Sprache des Dichters sowohl im Wortschatz als in den Redewendungen und der Satzgestaltung neu, edler, bezeichnender, was noch deutlicher hervortreten würde, wenn nicht die Prosa heute so oft ihre Grenzen ungebührlich überschritte und einen Raub an der poetischen Sprache beginge.

In einem Punkte zeigt die Poesie größere Einfachheit: sie bildet wenig längere Perioden, deren Vorzüge sie durch höhere Leistungen in Vers und Reim ersetzt.

177. Ton und Farbe des Stiles wird vom Dichter sorgfältig gewahrt. Die schlichte epische und selbst die komische Darstellung hält sich auf einer gewissen Höhe; wir finden hier nicht ganz die Freiheit der Umgangssprache, geschweige denn die Ausdrücke der Gasse, oder wenn wir sie finden, so hat die Kunst ihrer selbst vergessen. Vielmehr gilt gerade hier Horazens Wort (Dichtkunst S. 240 ff.):

„Aus der alltäglichen Rede sei also geschaffen die meine,
Wie sie ein jeder sich träumt und doch nicht, mit Schweiß und mit Arbeit,
Will er's versuchen, erreicht: so viel gilt Fügung und Bindung,
Und es gewinnen so viel an Würde die Worte des Volkes."

Der epische Stil ist unterhaltend, der lyrische gemütvoll, der dramatische bewegt. Anschaulichkeit, Wärme und Kraft unterscheiden hier drei Darstellungsarten, welche sich zum Teil mit den prosaischen Stilarten der Erzählung, der schönen Beschreibung und der Beredsamkeit decken.

178. Redefiguren. Was jene Schmuckmittel der Rede angeht, welche unter dem Namen „Figuren“ zusammengefaßt werden können, so gehören sie größtenteils der Dichtung, die ja wesentlich (auch) eine Formkunst ist, mehr zu eigen als der Prosa. Sie mögen hier nach der Stilistik Nr. 61 ff. angesetzten Ordnung auch durch Beispiele aus Dichtern veranschaulicht werden.

Auf Ähnlichkeit der Form in entsprechenden Satzgliedern gründet die Dichtkunst den Reim (Assonanz, Alliteration unten Nr. 206 ff.) den Vers- und Strophenbau. Aber auch außerdem sucht sie die Symmetrie (das Ebenmaß) der Form zu benutzen, um sowohl die Gedanken in eine äußere Beziehung zu setzen als das Ohr bald durch den Gleichklang, bald durch Lautmalerei, bald durch ebenmäßigen Rhythmus zu erfreuen. Gegensätzliche Gedanken oder Steigerungen heben sich bei äußerlich gleicher Form wirksam gegeneinander ab, und dies oft um so mehr, wenn durch Umkehrung der Ordnung zwei stark betonte Worte zusammenkommen:

„O Freund, mein Schirm, mein Schutz,
O Freund, mein Schmuck, mein Putz,
Mein Stolz, mein Trost, mein Trutz.“ Rückert.

„Die Ratte, die raschle, solange sie mag . . .
Und weil wir dich weit in der Ferne geglaubt . . .
Und wenn du vergönnest und wenn dir nicht graut.“ Goethe.

„Die Leidenschaft flieht,
Die Liebe muß bleiben,
Die Blume verblüht,
Die Frucht muß treiben“ u. s. w.

„Gefährlich ist's, den Leu zu wecken,
Verderblich ist des Tigers Zahn,
Jedoch der schrecklichste der Schrecken,
Das ist der Mensch in seinem Wahn.“

„Und wirft ihn unter den Hufschlag seiner Pferde —
Das ist das Los des Schönen auf der Erde.“

„Das Leben ist der Güter höchstes nicht:
Der Übel größtes aber ist die Schuld.“ Schiller.

Webers „Liebe Leiterin“ zeigt von Anfang bis zu Ende ein seltenes Ebenmaß in Gedanken und Form.

179. Die andere Klasse von Figuren hat nicht musikalisch-rhythmischen Wert, sondern erleichtert der Phantasie die Anschauung oder die individuelle Auffassung. Diese Hilfsmittel sind dem Dichter, der

ohne die Thätigkeit der Einbildungskraft wie gelähmt wäre, überaus willkommen. Die Umgestaltung des verstandesmäßigen und allgemeinen Ausdrucks in anschauliche oder vereinzelnde Bezeichnungen, den Gebrauch der sogen. poetischen Beiwörter, namentlich aber des Gleichnisses und der Vergleichung (Parallele), steigert der Dichter bis zur völligen Neubelebung und Neubeseelung der Sprache. Sofort kommt dann auch die dritte Klasse der Figuren zur Geltung: alles Ferne wird gegenwärtig, alles Unpersönliche persönlich, alles Tote lebendig. Die Phantasie beschleunigt oft ihren Schritt so sehr, daß sie des Zaumes bedarf:

„Mir griff des Lebens harte Faust
Schon in die krausen Kinderlocken;
Den Knaben hat es derb zerzauſt,
Hat ihn umsungen und umsaust,
Und wahrlich nicht mit Blütenflocken.

Tod, schone jede junge Kraft,
Die kämpft und trotzt, die sinnt und schafft,
Und schone jedes blonde Haupt,
Vom Jugendkranz noch frisch umlaubt.
O brich die zarte Knospe nicht,
Die schwillt und schwelgt im Frühlingslicht,
Die an des Lebens grünem Baum
Noch träumt der Hoffnung kurzen Traum." Weber.

„Ein schöner Jüngling, Purpur auf den Wangen,
Erstieg der Morgen das Gebirg von Moab
Und schaute freundlich mit dem Sonnenaug'
Auf Berg und Thal, die friedlich wie ein Kind
In leichtem Schlummer ihm zu Füßen lagen.
Es drang sein Blick schon in die Felsenschlucht
Und scheuchte dort die wüsten Nachtgespenster,
Die sinnverwirrend und das Herz beklemmend,
Durchs dunkle Thor der Höhle sich geschlichen
Und an des Juden Lager lauernd wachten." Seeber.

„Auf sonnigem Meer zieht fröhlich daher
Ein Schifflein in raschem Tanz,
Des Mittags Glut aus der schillernden Flut
Rückstrahlet mit doppeltem Glanz.
Geschwellt von sanftem, schmeichelndem Wind,
Das weiße Segel sich hebt,
Wie weiter und weiter pfeilgeschwind,
Gleich flüchtigem Vogel, es schwebt . . .

Und als die Nacht sich senket sacht,
Da rauscht es aus der Tiefe,
Da hebt voll Wut sich höher die Flut,
Die sonst so ruhig schlief.
Und wie sie steigt von Stund' zu Stund',
Der Schiffenden Wange bleicht,
Und ängstlich flüstert wohl jeder Mund:
‚Ach! wär' doch der Hafen erreicht!'

Mit heiserem Schrein lacht die Möve darein,
Der Sturm erhebt sich mit Macht,
Die Woge zischt, hoch sprühet der Gischt,
Und alles versinket in Nacht. — — —
Und als der Morgen wiederum stieg
Aus blauem, wogendem Meer,
Da war errungen der grausige Sieg —
Vom Schiff keine Planke mehr." A. Jüngst.

Eine ruhige Parallele:

„O möcht' ich doch wie ihr, geliebte Bienen, sein,
An innerm Geiste groß, obwohl an Körper klein.
Möcht' ich so schnell wie ihr, so glücklich im Bemühn
Der Wissenschaften Feld, so weit es ist, durchziehn;
So stark durch Emsigkeit, als fähig durch Natur,
Von Kunst zu Künsten gehn, wie ihr von Flur zu Flur,
Bemüht, den treuen Freund durch Nutzen zu ergötzen,
Bereit, dem kühnen Feind den Stachel anzusetzen.
Wie sehnlich wünscht mein Herz, daß meine Melodei
An Kunst und Ordnung reich wie eure Zellen sei,
Und mein gelindes Lied wie euer Honig fließe,
So wahrhaft für den Geist wie für die Sinne süße!" Götz.

180. Diejenigen Figuren, welche mehr des Nachdrucks halber angewendet werden, dienen dem Dichter zur Erregung des Gemütes und zur Schilderung des Erhabenen. Die Poesie nähert sich auch manchmal dem rhetorischen Stile (z. B. bei Schiller). Wiederholungen, Ausrufe, Fragen, starke und kühne Ausdrücke, Unterbrechung der Rede, Ironie und alle Nr. 64 sonst noch angedeuteten Figuren finden sich bei Dichtern ungefähr ebenso häufig wie bei Rednern. Einige Beispiele aus dem so rhetorisch gefärbten Buche Job mögen zugleich beweisen, wie hoch die biblische Poesie auch in der Form steht:

„O kehrten mir doch die Monde, die Tag', als Gott mein Hort war!
Als sein Licht mich umstrahlte, daß hell mir der Pfad im Dunkel,
In meiner Blüte Zeiten, da Gott noch mein Zelt besuchte,
Der Starke bei mir weilte, die Diener um mich waren,
Da ich den Fuß in Milch wusch und Felsen Öl mir strömten . . .
Trat ich ins Thor der Stadt ein, nahm Platz in der Versammlung,
So wichen Jüng're vor mir, und Greise standen aufrecht,
Die Großen sprachen nicht mehr — die Hand lag auf ihrem Munde,
Und Fürsten dämpften die Stimme — ihre Zunge klebt' am Gaumen."

Hier finden wir den Ausruf, die maßvolle Übertreibung und das schönste rhetorische Schaubild von Lage und Personen vereinigt.

„Gott warf mich in den Kot hin; ich ward zu Staub und Asche.
Laut schrei' ich, und du hörst nicht; da steh' ich, und du — schaust zu!
Wie bist du mir so grausam und hebst als Feind den Arm auf!"

Wie ergreifend wirkt die plötzliche Hinwendung zu Gott! Und dann wieder das folgende Gemälde seiner Lage:

„Mein Herz wallt auf und ruht nicht, des Jammers Tag ereilt mich.
Geschwärzt — nicht von der Sonne — steh' ich vor euch und klage,
Ich, Bruder der Schakale und Genosse wilder Strauße.
Die Haut ist schwarz und löst sich, Glut brennt in den Gebeinen.
Mein Harfenspiel ward Grablied und Thränensang die Flöte . . ."

Ferner die Selbstverwünschung, mit Einführung fremder Rede, Personifizierung des Unbelebten und Herausforderung des Gerichtes:

„Schaut' ich der Sonne Leuchten, des Mondes Wandelklarheit,
Und trog es mein Herz im stillen, mit Handkuß anzubeten:
Das sollen Richter ahnden, wenn ich Gott selbst verleugnet! . . .
Sprach doch mein Zeltbewohner: ‚Wer aß von seinem Tisch nicht?'
Kein Fremder weilte draußen; die Wegthür stand ja offen . . .
O hörte mich doch jemand! Mein Zeugnis hier! Gott richte!
Und meines Gegners Streitschrift!
Ich trag's auf meiner Schulter und wind' es um als Krone!
Ich zähl' ihm meine Schritte und tret' ihm als Fürst entgegen!
Schrie gegen mich die Feldmark und weinten ihre Furchen,
Aß ich die Frucht umsonst je, quält' ihren Eigentümer:
Spross' Dorn mir statt des Weizens und Unkraut statt der Gerste."

Neben solchen Ergüssen innern Schmerzes betrachte man nun die in scharfem, ironischem Rügetone gehaltene Rede Jehovas an Job:

„Wo warst du, rede, Weiser, als ich die Welt erbaute?
Wer maß den Umkreis, weißt du's? Wer spannt' um sie die Schnur doch?
Worauf ruhn ihre Pfeiler, wer legt' wohl ihren Eckstein,
Da Morgensterne Beifall und Preis mir die Engel jauchzten?
Wer schloß das Meer mit Thoren, das quoll aus dem Mutterschoße,
Als ich's in Wolkenhülle und dunkle Windeln legte,
Da ich ihm meine Markstein' und Thür und Riegel setzte,
Und sprach: ‚Bis hier, nicht weiter!' zum stolzen Wogenschwalle?
Gebotst du je dem Morgen und sandtest aus das Frührot,
Der Erde Saum zu fassen und Frevler abzuschütteln?
Wie Siegelthon erscheint sie, beprägt mit Bildgewanden:
Doch Frevlern geht das Licht aus, und ihr stolzer Arm zerschellet.
Kamst du zum Born des Meeres und drangst zu des Abgrunds Tiefen?
Tratst du durchs Thor des Nachtreichs, ins Reich des Todesschattens?
Schaust du der Erde Grenzen, sag an, wenn du das All kennst!
Weißt du des Lichtes Heimat, der Finsternis Behausung?
Steckst du wohl ihr Gebiet ab und ihre heim'schen Pfade?
Du wardst ja dann geboren; so alt schon, mußt du's wissen!"

181. Rhythmus. Wie die Dichtkunst die Vorzüge einer edlen Prosasprache in der Wahl und Fügung der Worte, in Ton und Farbe der Darstellung und in den Redefiguren noch zu steigern sucht, so hat sie auch einen schönern Rhythmus erfunden oder vielmehr von der Musik entlehnt. Die Prosa kennt nur einen freien Rhythmus, d. h. eine dem Ohr gefällige, aber nicht an strenge Gesetze gebundene Tonbewegung des Satzes. Bei der Periode, „Stilistik" Nr. 48 ff., ist davon die Rede gewesen. Die Dichtkunst hat sich von Anfang an einer festen Regel unterworfen, zunächst wohl, um mit der Schwesterkunst, der Musik, im Gleichschritt zu

gehen, dann aber auch wegen des im Rhythmus liegenden Reizes für Ohr und Geist. Nur ausnahmsweise kehrt die Poesie zum freien Rhythmus zurück: wenn nämlich die Stimmung zu oft wechselt, als daß die Sprache mit einem festen äußern Maße gemessen werden könnte.

Das Wesen des strengen Rhythmus besteht in der geordneten Abwechslung von Hoch- und Tiefton oder Tonstärke und Tonschwäche. Auf die poetische Sprache angewandt, wird er zur gesetzmäßigen Abfolge von hervor- und zurücktretenden Silben, aus denen einheitliche „metrische" Gebilde entstehen, welche den musikalischen Takten, Sätzen, Perioden u. s. w. entsprechen. Unterstellen wir „Wörter" statt „Takte", so werden wir auf die nicht so nahe verwandte, aber doch immer noch ähnliche Gliederung der prosaischen Rede geführt. Dem Worttone der Prosa und dem starken Taktteile der Musik entspricht in der Metrik die „Hebung", der tonlosen Silbe und dem schwachen Taktteile die „Senkung". Der prosaische Accent stellt nun aber die Einheit des Wortes her, das ohne denselben in kaum verständliche Silben auseinanderfiele; die Einheit des Taktes beruht in ähnlicher Weise auf dem Nachdrucke, der auf einen Teil desselben gelegt wird. Denselben Zweck, nämlich das kleinste metrische Gebilde zu einer Einheit zu verknüpfen, erfüllt die rhythmische Hervorhebung einer Silbe in der Poesie. Da nun aber Einheit in der Mannigfaltigkeit und Gesetz in der Verbindung von Einheiten einen guten Teil der Schönheit ausmacht, so ergiebt sich die Bedeutung des in bestimmten „Versfüßen", „Versen", „Perioden" und „Strophen" sich kundgebenden Rhythmus für die schöne Kunst. Dasselbe Gesetz in der Bewegung giebt Marsch und Tanz ihren Vorzug vor dem die Zeitteilung nicht genau einhaltenden und schwach kennzeichnenden Schritte.

182. Die Messung der Zeitabschnitte schließt sich entweder an die verschiedene Dauer der Silben an oder vorzugsweise an das Gewicht derselben. Das Lateinische und Griechische regelten das Metrum fast nur nach der Silbendauer (Quantität), indem sie die prosaische Aussprache in der Weise für den Kunstgebrauch näher bestimmten, daß im allgemeinen immer eine längere Silbe genau doppelt so lang angehalten wurde als eine kürzere. Die meisten neuern Sprachen, insbesondere das Englische und Deutsche, messen weniger lange und kurze Silben, sondern wägen vielmehr schwere und leichte, und wechseln dann gern mit beiden so ab, daß immer eine leichte auf eine schwere folgt. Dadurch hat sich in den romanischen Sprachen als vorherrschendes Prinzip sogar die Silbenzählung entwickelt, welche das Gewicht der Silben wieder teilweise unberücksichtigt läßt. Im Deutschen tritt dagegen die Hebung so stark hervor, daß sie den Vers wesentlich bestimmt, und daß im Mittelalter die epische Poesie die Senkung oftmals ganz unterdrückte. Ein Vers wie „Es wuchs in Burgunden" hatte vier Hebungen, drei auf dem letzten Wort allein.

Wir müßten heutzutage, um zu vier Versfüßen zu kommen, etwa sagen: „Es wuchs einst im Burgundenland“; nach französischer (und überhaupt romanischer) Art könnte aber dieser letzte Vers auch so lauten: „Im Burgundenland einst erwuchs“, weil wenigstens im ersten Teil eines solchen Verses die Silben ohne Rücksicht auf ihr Gewicht und ihren Ton nur gezählt werden.

183. Vor allem sind im Deutschen betonte und unbetonte Silben zu unterscheiden. Die betonten sind auch etwas länger, wie schon daraus hervorgeht, daß alle Dichter bei der Nachahmung griechischer und lateinischer Versmaße nur Tonsilben an Stelle der Längen gebrauchen und unbetonte anstatt der Kürzen. Vielfach ist auch der Vokal der Tonsilben schon an sich gedehnt. Dem eigentlichen Wort- oder Hochtone, welcher auf die Stammsilbe fällt, kommt ein Nebenton sehr nahe auf solchen Endsilben, welche die zweiten nach der Haupttonsilbe sind und auf welche in demselben Verse nur eine tonlose oder gar keine Silbe mehr folgt:

„Und der mächtigste von allen
Herrschern ist der Augenblick.“

Einsilbige Wörter werden, obschon Stammsilben, manchmal tonlos, wenn sie nicht dieselbe Stellung haben wie die genannten Endsilben oder wie in dem Beispiel das Zeitwort „ist“. Die Bedeutung dieser Wörter entscheidet über Betonung oder Tonlosigkeit. Das obige „und“ wäre eigentlich tonlos, wie sich bei natürlichster Aussprache von selbst ergiebt; der Gang des Verses läßt es aber als betont erkennen, und dies ist bei folgender tonloser Silbe nicht anstößig; nur muß man die im Grunde unregelmäßige Betonung nicht zu stark hervorheben. Andere einsilbige Wörter haben mehr Gewicht und können leichter oder müssen sogar als betont gelten. Man prüfe die Schillerschen Strophen:

„Wie im hellen Sonnenblicke
Sich ein Farbenteppich webt,
Wie auf ihrer bunten Brücke
Iris durch den Himmel schwebt:

So ist jede schöne Gabe
Flüchtig wie des Blitzes Schein;
Schnell in ihrem düstern Grabe
Schließt die Nacht sie wieder ein.“

Wörter wie „webt“, „schwebt“, „schnellt“, „schließt“, „Nacht“ können nicht tonlos sein. „So“ hat hier fast ebensoviel Gewicht; „wie“ zu Anfang und „sich“ verhalten sich ungefähr wie das obige „und“; dagegen fällt auf „durch“ und auf „wie“ nach „flüchtig“ bei natürlicher Aussprache derselbe Ton wie auf die Endsilbe des obigen „mächtigste“.

184. Stammsilben verlieren den Hauptton in der Zusammensetzung, behalten dann aber einen Nebenton von der Stärke des Nebentons in „mächtigste“, z. B. „vorziehen“. Es kann die Mittelsilbe dieses Wortes also nicht gut als tonlos behandelt werden; aber auch nicht wohl als betont, da im heutigen deutschen Vers zwei Tonsilben unmittelbar nacheinander nicht gebräuchlich sind. Daß die Accentänderung nicht immer eintritt, wie bei verkürzten Präpositionen, z. B. „verziehen“, ist hier nicht weiter zu berücksichtigen, weil alsdann eine metrische Schwierigkeit nicht entsteht.

185. Viele Bildungssilben am Schlusse der Wörter, welche nicht mehr als besondere Stämme empfunden werden, haben noch etwas von dem Gewichte behalten, das ihnen ursprünglich zukam, z. B. die Endsilbe von „Einheit“, „Herrschaft“, von „ehrbar“, „ehrsam“, während sie in „Gleichnis“, „launisch“, „ehrlich“ nur wenig voller klingt als in „Ehren“. Das Abnehmen des Tongewichtes erkennt man bei der Verlängerung der obigen Wörter: „Einheiten“, „Herrschaften“, „Gleichnisse“, „launische“, „ehrliche“; keines dieser Wörter hat aber eine so starke Betonung der Mittelsilbe wie „vorziehen“, und alle lassen die Verkürzung derselben leichter, die drei letzten sogar ohne alle Schwierigkeit zu.

186. Das natürliche Gefühl, durch eine edle Aussprache geübt, muß bei den Wörtern dieser Klasse, wie bei einsilbigen, über das Gewicht derselben, sei es an sich, sei es im Zusammenhang der Rede oder des Verses, entscheiden. Dabei muß noch beachtet werden, daß eine sparsame Anwendung betonter Silben statt unbetonter in deutschen Versen (außer an vorletzter Stelle) meist nicht anstößig ist, und daß eine gewisse Notwendigkeit zwingt, in einzelnen Fällen bei Wörtern wie „vorziehen“ und selbst solchen wie „ehrbare“ den Hauptton auf die Mittelsilbe zu legen. Außerdem erlauben sich die Dichter bisweilen in ersterer Klasse den Nebenton auf die folgende Kürze zu verlegen, und ziemlich oft, in letzterer Klasse die Mittelsilbe (außer am Ende des Verses) zu verkürzen. Eine betonte Silbe statt einer unbetonten ist nicht zu häufig anzuwenden, wenn der Vers zwei Kürzen nebeneinander verlangt. Je rascher die natürliche Betonung darüber weggleitet, desto eher geht es an. So haben Wörter wie „seine“, „diese“, „eine“ oft sehr wenig Gewicht und können dann (nur nicht zu häufig!) als Doppelkürzen behandelt werden.

Zur Probe seien aus Schillers „Glocke“ diejenigen Verse ausgehoben, in welchen der Dichter sich eine leichte Freiheit genommen hat:

„Lieblich in der Bräute Locken
Spielt der jungfräuliche Kranz.“

„Die Leidenschaft flieht,
Die Liebe muß bleiben.“

(Die sehr gebräuchlichen einsilbigen Hilfszeitwörter werden oft verkürzt: „ist“, „hat“, „wird“, „soll“, „kann“ . . ., obwohl sie meist etwas mehr Nachdruck haben, als der bestimmte oder der unbestimmte Artikel und als Wörter wie „es“, „und“, „sich“.)

„Der Mann muß hinaus.“

„Und reget ohn' Ende.“

„Wohlthätig ist des Feuers Macht.“

„Dampf wallt auf.“

(In einem längern Verse hätte Schiller wohl keine Tonsilbe an vorletzter Stelle als unbetont verwendet.)

„Noch köstlicheren Samen bergen.“

(Leichter zulässig und nicht ganz selten ist die Betonung der etwas vollern vorletzten Silbe von „wunderliche, königliche“; gar nicht mehr auffällig in „wunderbare“, „engelhafte“, „Einzelheiten“ u. s. w.)

„Freiheit und Gleichheit hört man schallen.“

„Zur Eintracht, zu herzinnigem Vereine.“

Bei Goethe kann man öfter Gedicht um Gedicht lesen, ohne etwas zu finden, was nicht ganz nach der strengsten Regel wäre. Doch findet sich bei ihm vereinzelt Ähnliches wie das Obige, z. B. Hochton auf der Mittelsilbe von „mitleidig“, „freiwillig“, „wohlwollend“, „undeutlich“; oder Wörter wie „seltsame“ mit dem Nebenton auf der letzten, oder bloß mit einem Hochton auf der ersten Silbe, oder mit dem Hochton auf der Mittelsilbe; hie und da trifft man Verkürzungen wie:

„Der Bart wächst ihm länger und länger.“

„Sie recket die Hand aus, der Gabe zu nahn.“

„Mit Lust und mit Unlust nun ziehet sie fort.“

Ganz selten sind Verse wie dieser:

„Nicht unbesonnene, strafbare Lust“

mit fünf Hebungen, da man ihn unwillkürlich mit vier Hebungen liest.

Die aufgestellten Regeln werden mit verschwindenden Ausnahmen von den besten Dichtern eingehalten. Man kann also den Vers fast genau wie die Prosa lesen und einige mehr oder minder auffallende Abweichungen durch geschicktes Lesen abschwächen. Jeder, der Verse schreibt, sollte also die natürliche Betonung der Prosa sich zum unverbrüchlichen metrischen Gesetze machen; nur um eines höhern Vorteils willen mag er sich einige Ausnahmen gestatten. Der deutsche Vers hat aber einen so einfachen Bau, daß nur selten ein begründeter Anlaß zu solchen Ausnahmen vorliegt.

187. Versfüße. Das einfachste metrische Gebilde ist der Versfuß, der aus der Verbindung von einer betonten und einer unbetonten Silbe erwächst. Es giebt aber auch Versfüße mit mehreren unbetonten Silben und zusammengesetzte mit mehreren Tonsilben; aber jene einfachste Art herrscht im Deutschen weitaus vor. Gewöhnlich nennt und bezeichnet man die Versfüße wie in der lateinischen Metrik; demnach bedeutet ´ ∪ einen „Trochäus“: Vater, ∪ ´ einen „Jambus“: verehrt, ´ ∪∪ einen „Daktylus“: glückliche (vorausgesetzt, daß eine Hebung im gleichen Verse nachfolgt, z. B.: Glückliche Menschen sind alle, die, was sie begehren, genießen), ∪∪ ´ einen „Anapäst“: und es wallt (vorausgesetzt, daß nicht der Gang des Verses die Betonung von „und“ erheischt; anapästisch sind die Verse: Und es wallet und siedet und brauset und zischt, Wie wenn Wasser und Feuer sich mengt).

188. Verse. Die Versfüße entsprechen musikalischen Takten; aus ihnen bildet man Verse, wie aus Takten musikalische Sätze. Beiderseits

nimmt man am häufigsten vier Einheiten zusammen; am Schluß tritt oft eine Pause nach dem betonten Teile des Versfußes oder des Taktes ein. Meistens verbindet man je ein Paar Versfüße unter einem Haupttone, neben dem aber ein schwächerer Nebenton bestehen bleibt:

◡ –́ ◡ – | ◡ –́ ◡ – oder ◡ – ◡ –́ | ◡ – ◡ –́

♪ ♩ ♪ ♩ | ♪ ♩ ♪ ♩

Was rennt das Volk, was wälzt sich dort?

Wie oben bemerkt, ist im (gesprochenen) deutschen Verse die Tonsilbe zwar etwas länger als die tonlose, aber keineswegs doppelt so lang, und insofern paßt die hergebrachte Bezeichnung als lang und (halb so) kurz oder mit Notenzeichen schlecht genug. Andererseits wird das Lesen aller Silben als gleich lang zu einem mechanischen Zerhacken. Das Richtige liegt in der Mitte. Auch im gesungenen Verse ist die Behandlung nicht immer dieselbe. Entschiedener als lang macht sich die Tonsilbe geltend, wenn zwei Kürzen folgen, z. B. in:

„Glückliche, die nun zuerst umschlangen die Kniee des Kaisers,
Knieend im Staub, auf die Hand ihm preßten die zitternden Lippen.“

Pyrker.

Die Musik zählt im jambischen Rhythmus die erste kurze Note als Auftakt, so daß die Taktteilung erst nach derselben beginnt und am Schluß ein Achtel Pause angesetzt wird, um den nunmehr trochäischen Rhythmus zu vervollständigen. Will man ein ähnliches Verfahren in der Metrik anwenden, so sondert man die erste Silbe als „Anakrusis“ (= „Anschlag“) ab und heißt den Vers nicht einen vierfüßigen Jambus, sondern einen vierfüßigen „katalektischen“ (d. h. zu früh, schon bei der Länge aufhörenden) Trochäus mit Anakrusis. Doch das ist nebensächlich, wie auch die Benennung eines Gebildes wie „im Walde“ entweder als Trochäus mit Anakruse oder als „hyperkatalektischer“ (d. h. erst spät, nach der folgenden Kürze aufhörender) Jambus, ferner die Bezeichnung von „im Wald“ als „akatalektischer“ (d. h. zur rechten Zeit schließender, oder einfach vollständiger) Jambus.

189. Doppelverse. Die Verdoppelung des vierfüßigen Verses entspricht als größeres Ganzes der musikalischen Periode aus acht Takten; die Poesie verbindet zwei solcher einfachen Verse gewöhnlich durch den Reim:

„Was rennt das Volk, was wälzt sich dort
Die langen Gassen brausend fort?“

Oder mit einer überschüssigen Silbe (hyperkatalektisch):

„Stürzt Rhodus unter Feuersflammen?
Es rottet sich im Sturm zusammen.“

Oder trochäisch (und akatalektisch):

„Ach, vielleicht, indem wir hoffen,
Hat uns Unheil schon getroffen.“

190. Doppelperioden. Es giebt auch metrische Doppelperioden, in denen meist der zweite und vierte Vers unvollständig (katalektisch) schließt; der Reim kennzeichnet gewöhnlich die Beziehung der einen Periode auf die andere:

„Auf der Berge freien Höhen,
In der Mittagssonne Schein,
An des warmen Strahles Kräften
Zeugt Natur den goldnen Wein."

Auch mit abwechselnden Reimen:

„Ist der holde Lenz erschienen?
Hat die Erde sich verjüngt?
Die besonnten Hügel grünen,
Und des Eises Rinde springt."

Oft haben der zweite und vierte Vers nur drei Füße, vollständig oder unvollständig:

„Seht, da sitzt er auf der Matte,
Aufrecht sitzt er da,
Mit dem Anstand, den er hatte,
Als er 's Licht noch sah."

191. Nibelungenvers. Eine solche siebenfüßige Periode ist der Nibelungenvers; zwei Doppelperioden machen die Nibelungenstrophe aus:

„Uns ist in alten Mären Wunders viel gesagt."

Wir lesen diesen Vers zwar mit sechs Hebungen; aber ehedem hatte die letzte Silbe von Mären einen Nebenton. Außerdem hat der moderne Nibelungenvers vor „Wunders" noch eine kurze Silbe; die Form desselben ist also:

∪ — ∪ — ∪ — ∪ | ∪ — ∪ — ∪ —

Früher durfte nicht nur diese, sondern auch eine beliebige andere Kürze oder Senkung fehlen; denn der alte deutsche Vers zählte nur die Hebungen. Die Nibelungenstrophe siehe unten Nr. 224. Zu merken ist, daß die zweite Hälfte des letzten Verses, zur Andeutung des Strophenschlusses, wieder vier statt drei Hebungen hatte; die neuern Dichter lassen auch hier die vierte Hebung wegfallen. — Dem Nibelungenverse von sieben Hebungen geht ein älterer epischer Vers mit acht Hebungen voraus (in Otfrieds „Christ" und im Hildebrandslied).

192. Der fünffüßige Jambus. Ein sehr gebräuchlicher Vers ist der fünffüßige jambische (vollständig oder übervollständig), der als „Blankvers" im Drama und auch wohl im Epos verwendet wird:

„Heraus in eure Schatten, rege Wipfel . . ."
„Wie in der Göttin stilles Heiligtum."

Andere jambische und trochäische Verse brauchen nicht besonders aufgeführt zu werden.

193. Der Hexameter. Unter den daktylischen Versen hat der antike Hexameter oder „Sechsfüßler" bei uns Bürgerrecht erworben; er muß sich aber gefallen lassen, daß gar oft in der Senkung statt zweier Kürzen oder einer Länge nur eine Kürze steht, der Daktylus also — ∪∪ (wofür auch — —) durch den Trochäus — ∪ ersetzt wird. Dasselbe gilt von der

ersten Hälfte des oft mit dem Hexameter verbundenen sogen. Pentameters (— ◡◡ — ◡◡ — | — ◡◡ — ◡◡ —):

„Sei mir gegrüßt, mein Berg | mit dem rötlich strahlenden Gipfel!
Sei mir, Sonne, gegrüßt, | die ihn so lieblich bescheint.
Dich auch grüß' ich, belebte Flur, euch, säuselnde Linden,
Und den fröhlichen Chor, der auf den Ästen sich wiegt."

Der Hexameter wird doch im allgemeinen, vielleicht auch bei Übersetzungen aus den alten Sprachen, besser durch den echt deutschen Nibelungenvers (in moderner Umbildung) ersetzt. Mit den erwähnten Freiheiten klingt jener unrichtig für das an die klassischen Verse gewohnte Ohr, ohne dieselben für das deutsche Sprachgefühl etwas fremdartig. Bei aller Gewandtheit in genauester Nachbildung der quantitierenden alten Maße wird selbst ein Platen oft genug ganz unnatürlich. Dem Deutschen ist eben die accentuierende jambische und trochäische Messung allein vollkommen angemessen, nur daß ein freier Wechsel mit Anapästen und Daktylen nichts Auffallendes hat. Daher sind freie daktylisch-trochäische Verse, die nicht zu augenfällig an altklassische erinnern, ganz gut, wie die folgenden.

194. Viertaktige Daktylen:

„Windet zum Kranze die goldenen Ähren,
Flechtet auch blaue Cyanen hinein."

Mit Vorschlag und mit drei Hebungen im zweiten Verse der Periode:

„Wir singen und sagen vom Grafen so gern,
Der hier in dem Schlosse gehauset."

195. Da die unbetonte Silbe im Deutschen an Dauer der betonten zwar nicht gleich, aber doch näher kommt als die Kürze, d. h. als die genaue Halblänge des antiken Verses, so hat nicht nur ein gelegentlicher Trochäus in daktylischen Versen wenig Anstößiges, sondern es findet sich sehr häufig eine ziemlich willkürliche Mischung von Daktylen und Trochäen; auch der Vorschlag der Daktylen besteht bald aus einer bald aus zwei Silben (letztere Form ist rein anapästisch):

„Die Hoffnung führt ins Leben ein,
Sie umflattert den fröhlichen Knaben,
Den Jüngling locket ihr Zauberschein,
Sie wird mit dem Greis nicht begraben;
Denn beschließt er im Grabe den müden Lauf,
Noch am Grabe pflanzt er — die Hoffnung auf."

196. Vers und Stimmung. Die Wahl des Verses trifft der Dichter nach der ihn jedesmal beherrschenden Stimmung. Denn eben dieser entspricht seiner Natur nach der Rhythmus. Jambische Verse sind bewegter und leichter, trochäische getragener und kräftiger; längere Verse haben mehr Ernst und Würde. Ein Vorschlag beflügelt kurze daktylische Verse in sehr merklicher Weise, und überhaupt hat der reine Daktylus im Deutschen eine rasche Bewegung. Daraus versteht man, warum die Nibelungenzeile

zum ernsten Epos paßt, ebenso der Hexameter, wenn er nicht zu viele reine Daktylen noch zu viele lange Silben in der Senkung des Versfußes aufweist. Dagegen paßt in Schillers Schilderung zu der rastlosen Thätigkeit von Vater und Mutter der kürzere daktylische (oder anapästische) Vers:

„Der Mann muß hinaus
Ins feindliche Leben“ u. s. w.

Jambische und trochäische Verse von nicht zu großem Umfang entbehren jener Würde, ohne unruhig und eilig zu werden.

197. Zahl der Versfüße. Rücksichtlich der Zahl der Versfüße ist weiter zu bemerken: Ein-, zwei- und dreifüßige Verse sind selten; letztere kommen nur in Verbindung mit vierfüßigen häufiger vor. Sieben- oder achtfüßige Perioden zerlegt man oft in zwei Verse (und läßt dann gewöhnlich beide mit einem Reimwort schließen), oder man teilt sie wenigstens in der Mitte durch einen Einschnitt (der Nibelungenvers reimt meistens in der Mitte nicht, hat aber dort eine kleine Pause). Der daktylische Sechsfüßler weist bei den Alten fast regelmäßig eine Cäsur auf, nach der dritten Hebung oder eine kurze Silbe weiter; im Deutschen wird diese Cäsur oft vernachlässigt. Den fünffüßigen Vers zerlegt das Ohr gerne in zwei und drei oder drei und zwei Füße, ebenso die vierfüßigen in zwei und zwei. Unser Ohr zählt mit Leichtigkeit nicht über drei; andererseits fordert die Schönheit auch eine gewisse Größe und rhythmische Entsprechung gleicher oder fast gleicher Teile; daher sind 2 + 2, 2 + 3, 3 + 3, 4 + 4 und 4 + 3 Hebungen uns am willkommensten. Da aber sieben und acht nur eine Verdoppelung von vier, sechs nur eine Verdoppelung von drei darstellt, so liegen wieder 2 + 2 und 2 + 3 uns am nächsten. Die Entsprechung von 2 : 2, als die einfachste, ist auch die volkstümlichste. Der fünftaktige Vers, von minder ausgeprägtem Ebenmaß der Teile, nähert sich insofern der prosaischen Rede und wird für das Bühnengespräch geeignet; kunstvoll behandelt, erscheint er aber auch wieder würdevoller als der volkstümliche Vierfüßler und kann so einem getragenen lyrischen Tone (z. B. im Sonett) oder selbst dem epischen Ernste angepaßt werden (so im Englischen und bei uns noch jüngst von Jos. Seeber verwendet).

198. Der Vers als Einheit. Der Vers bildet eine metrische Einheit, welche nicht etwa bloß für das Auge kenntlich ist, sondern auch durch andere Mittel näher bestimmt wird: durch den Abschluß eines Gedankens oder eines Satzteiles und durch eine entsprechende Pause (weshalb ein Vers nicht mitten in einem Worte schließt); außerdem noch durch die Proportion der sich entsprechenden Versteile (2 : 2 oder 2 : 3 oder 3 : 3 u. s. w.); endlich auch durch die Proportion der sich entsprechenden Verse, sei es daß derselbe Vers sich beständig wiederholt oder daß der erste dem dritten, der zweite dem vierten u. s. w. entspricht. Sind die Verse gereimt oder durch ähnliche Mittel verbunden, so dient alles dieses auch zur Bestimmung der

Verslänge. Indes muß doch die Eintönigkeit in der Wiederkehr gleicher Verse dadurch verhindert werden, daß der Bau derselben nicht immer gleich ist und das Versende bisweilen mit dem Ende eines Satzes oder Satzteiles nicht zusammenfällt.

199. Bei der **Verbindung von Versen** tritt wieder die Zwei- oder Dreizahl bedeutsam hervor. Der Hexameter mit dem Pentameter (siehe oben Nr. 193) ergeben das sogen. Distichon (eigentlich überhaupt = Verspaar). Die Nibelungenstrophe verbindet 2 × 2 Langzeilen. Die Langzeile mit acht Hebungen wurde in die der Kunstepik des Mittelalters beliebten Reimpaare aufgelöst:

„Ein Ritter so gelehret war,
Er las in allen Büchern gar . . .“

Auch jetzt liebt man noch leichte Erzählungen in Reimpaaren (Webers „Handschuh“ u. s. w.).

200. Vier- und mehrzeilige metrische Gebilde nennen wir **Strophen.** Die Einheit derselben wird durch die Zusammengehörigkeit der Gedanken und meist auch durch einen oder mehrere Reime hergestellt. Die allergewöhnlichste Strophe ist die vierzeilige; so bei Weber:

„Wonnig ist's, in Frühlingstagen
Nach dem Wanderstab zu greifen
Und, den Blumenstrauß am Hute,
Gottes Garten zu durchstreifen.“

Der Ausgang in die Frühlingsnatur bildet den einheitlichen Inhalt der Strophe. In der zweiten ist es das Aussehen der leblosen Natur, in der dritten die Thätigkeit der lebenden Wesen:

„Oben ziehn die weißen Wolken,
Unten gehn die blauen Bäche:
Schön in neuen Kleidern prangen
Waldeshöh' und Wiesenfläche.

Auf die Bleiche bringt das Mädchen
Was der Winterfleiß gesponnen,
Und dem Hain erzählt die Amsel,
Was im Schnee sie still ersonnen.“

(Warum darf in einer solchen Strophe, die nur ein Reimpaar hat, nicht der erste Vers mit dem dritten reimen?)

Selbst bei den Strophen fordert das Gesetz der Einheit nicht, daß das Ende derselben ausnahmslos mit dem Abschluß eines Gedankens zusammenfalle; dadurch könnte gleichfalls eine große Eintönigkeit herbeigeführt werden.

201. Eine zweiteilige Strophe wird oft auch aus 2 × 3 Versen gebildet:

„Er stand auf seines Daches Zinnen,
Er schaute mit vergnügten Sinnen
Auf das beherrschte Samos hin.
‚Dies alles ist mir unterthänig,‘
Begann er zu Ägyptens König;
‚Gestehe, daß ich glücklich bin.‘“

Die Zusammengehörigkeit von je drei Versen wird durch Gedanke und Reim erkennbar. In jeder Strophenhälfte entspricht aber der zweite Vers dem ersten, während der dritte einen selbständigen Abschluß bildet.

Dieses letztere Verhältnis kehrt häufig im großen wieder, indem eine Strophe von 2 + 2 Versen um einen Schluß von zwei zusammengehörigen Zeilen erweitert wird. Im allgemeinen sollten die beiden ersten Teile der Strophe nun auch dem Gedanken nach als schön gepaart, der letzte aber als ergänzend für beide sich darstellen:

„Und die Tugend sie ist kein leerer Schall,
Der Mensch kann sie üben im Leben,
Und sollt' er auch straucheln überall,
Er kann nach der göttlichen streben,
Und was kein Verstand der Verständigen sieht,
Das übet in Einfalt ein kindlich Gemüt."

202. Weiter fortgebildet liegt diese Dreiteilung im Sonette vor: 4 + 4 und als Schluß 3 + 3. A. W. v. Schlegel beschreibt Vers- und Reimordnung des Sonetts in einem Sonett:

„Zwei Reime heiß' ich viermal kehren wieder
Und stelle sie, geteilt, in gleiche Reihen,
Daß hier und dort zwei eingefaßt von zweien
Im Doppelchore schweben auf und nieder.

Dann schlingt des Gleichlauts Kette durch zwei Glieder
Sich freier wechselnd, jegliches von dreien.
In solcher Ordnung, solcher Zahl gedeihen
Die zartesten und stolzesten der Lieder.

Den werd' ich nie mit meinen Zeilen kränzen,
Dem eitle Spielerei mein Wesen dünket,
Und Eigensinn die künstlichen Gesetze.

Doch wem in mir geheimer Zauber winket,
Dem leih' ich Hoheit, Füll' in engen Grenzen
Und reines Ebenmaß der Gegensätze."

Meistens gilt eine einzige Sonettstrophe als selbständiges Gedicht. Die beiden ersten Teile der Strophe (4 + 4) sind durch zwei Reime in fester Stellung eng verbunden; der dritte hat freie Reimstellung und muß, obwohl in sich gegliedert, doch als Ganzes abschließenden Charakter haben, so daß die beiden ersten Strophen zu den beiden letzten in einem schönen Verhältnis stehen, „gleichsam wie Vorder- und Nachsatz, wie Bild und Gegenbild, wie Äußeres und Inneres, wie Vergangenheit und Gegenwart, wie Ursache und Wirkung, wie Trauer und Hoffnung, Hebung und Senkung u. s. w." (Bone). Im Deutschen macht die Abwechslung zwischen männlichen und weiblichen Reimen einen guten Eindruck. Es giebt auch Nachahmungen des Sonetts in andern Versarten.

203. Dreiteiligkeit größerer Strophen. Abgesehen von dem strengen Gesetze der Reimung und der Verszahl darf der Bau dieser Strophe als

mustergültig für die höhere (lyrische) Kunstdichtung angesehen werden. Schon bei den Griechen findet sich nichts gewöhnlicher als eine solche Verbindung der Zwei- und Dreiteilung in größern Strophen. Sie war auch Gesetz für die reine Lyrik des deutschen Mittelalters. Man nannte die beiden ersten Teile „Stollen", gleichsam parallel gestellte, gleich hohe Säulchen, über die sich als abschließender Architrav der dritte Teil legt. Zugleich unterschied man den „Aufgesang" der ersten Teile vom „Abgesang" des letzten.

Tief im Wesen aller Kunst liegt die Symmetrie (das Ebenmaß) begründet, die sich teils in der Paarung ähnlicher Dinge, teils in der Gegenüberstellung verschiedener kundgiebt. Im Sonett paaren sich nach Inhalt und Form 4 + 4, zu beiden bilden 3 + 3, unter sich wieder gepaart, irgend welchen Gegensatz. Der Gegensatz stellt sich zugleich als Krönung zweier ebenmäßig gestalteten Glieder dar. Nichts ist in der Baukunst häufiger, als parallel gestellte Seitenglieder durch ein schöneres Mittelglied, z. B. die Seiten eines Gebäudes durch den Portalbau zu verbinden.

204. Die Ottave. Die romanischen Völker haben in ihrem feinen Formensinn noch andere, sehr kunstreiche Strophen gebildet und deutsche Dichter dieselben vielfach nachgeahmt. Die Ottave oder (achtzeilige) Stanze hat drei erste Teile mit nur zwei Reimen, abwechselnd gestellt, und zwei gereimte Schlußzeilen; die Reimform ist also ab ab ab cc; der Vers ist der gleiche wie im Sonett, im Deutschen oft mit der Hebung schließend. Eine Probe aus Schäles „Staufenlied":

„Klangreiche Harfe, komm, Germaniens Sprache,
Und laß ertönen unsers Volkes Sang;
Durch dich zum Leben, liedverklärt, erwache,
Was es vollbracht in seinem stolzen Drang,
Als es das Schwert noch trug für Gottes Sache,
Und seine Stirne Romas Kron' umschlang.
Gewähr dem großen Griffe volle Töne,
Damit dein Reiz die hohen Thaten kröne."

Die Ottave reiht in den ersten sechs Zeilen die Gedanken episch auf, um sie dann in episch-lyrischer Weise abzuschließen. Die reiche Reimung zeigt kunstreiche lyrische Farbe. Die Romanen verwenden diese Strophe sehr gewöhnlich im epischen Stile.

In der (elegischen) Kanzone finden sich ebenfalls zwei Stollen oder „Füße", gewöhnlich zu je drei Versen, mit einem meist siebenzeiligen Abgesang, dessen erste Zeile noch mit dem vorhergehenden reimt. Die elfsilbigen Jamben werden mit einigen siebensilbigen untermischt; der eine oder andere Reim kommt dreimal vor; eine kürzere Schlußstrophe wird dem Gedicht als Geleit mitgegeben:

„O Jungfrau schön, umwallt von Sonnenschimmer,
Im Sternenkranz, so wert der höchsten Sonne,
Daß all ihr Licht auf dich herabgeflossen:

Von dir zu reden, drängt mich Liebeswonne;
Doch kann ich's ohne deine Hilfe nimmer
Und des, der liebend sich auf dich ergossen!

Nach ihr begehr' ich; ihrer ja genossen
Von je, die gläubig riefen.
O Jungfrau, wenn dem tiefen
Jammer der Welt sich je dein Herz erschlossen,
So neige dich herab zu meinem Flehen,
Daß mir dein Beistand werde,
Obwohl ich Erde — Fürstin du der Höhen."
(Die Schlußstrophe hat nur sieben Verse.) Petrarca, übers. von Förster.

Nennen wir noch die Terzine, welche eine dreizeilige Strophe ist, deren erster (elfsilbiger) Vers mit dem dritten reimt, der mittlere dagegen mit dem Mittelverse der vorausgehenden oder folgenden Strophe:

„Auf halbem Wege dieser Lebensreise
Fand ich in einem dunklen Walde mich,
Weil ich verirrt war von dem rechten Gleise.

Zu sagen, wie er war, ist fürchterlich,
Der wilde Wald im rauhen dichten Grunde;
Gedenk' ich sein, erneut der Schrecken sich."
Dante, übers. von Gildemeister.

Hier sind manche Verse zehnsilbig, wie auch sonst deutsche Dichter die genannten provenzalisch-italienischen Strophen: Sonett, Ottave, Terzine, ein wenig verschieden gestaltet haben. In Terzinen schrieb z. B. Schlüter die „Magdalena".

205. Für die aus Spanien stammende (lyrische) **Dezime** mit der Reimstellung abbaaccddc nur ein Beispiel aus Goethe:

„Vielfach ist der Menschen Streben,
Anders fühlet jede Brust,
Doch die allgemeine Lust
Ist, nach eignem Sinne leben.
Dich erfreut es, frei zu schweben,
Du da zitterst vor dem Falle!
Suchet nur in keinem Falle
Euch einander zu bekehren;
Lasset jeden denn gewähren:
Eines schickt sich nicht für alle."

Man vermeidet einen Satzschluß am Ende der fünften Zeile, damit die Strophe nicht in zwei auseinanderfalle. Wenigstens sollen nicht auch noch die Gedanken beider Hälften sich selbständig gegeneinander abscheiden. (Eine ähnliche Vorsicht muß, wenigstens rücksichtlich der Gedanken, in allen zusammengesetzten Strophen beobachtet werden. Vgl. Schillers „Eleusisches Fest" und „Klage der Ceres".)

Den Franzosen verdanken wir das Madrigal, das Triolett und das Rondeau.

Das Madrigal, eigentlich „Schäfergedicht“, ist ein kleines einstrophiges Gedicht von beliebiger Form, aber von zartem und gemütvollem Charakter. Siehe unten Nr. 282: „Saatengrün“. Das Madrigal eignet sich vorzüglich zur musikalischen Behandlung; der leichtere (weltliche) Musikstil des 16. Jahrhunderts entwickelte sich am Madrigal.

Das Triolett hat acht Verse; die erste Zeile wiederholt sich nach der dritten, die beiden ersten bilden wieder den Schluß. A. W. v. Schlegel:

„Mit einem kleinen Triolett
Will ich dir, kleiner Merkel, dienen.
Verwirrst du mächtige Terzinen
Mit einem kleinen Triolett?
Ei, ei, bei solchen Kennermienen!
Einst wies ich schon dir das Sonett;
Mit einem kleinen Triolett
Will ich dir, kleiner Merkel, dienen.“

Triolettartig ist Muths schönes Gedicht „Heimweh“ in drei Strophen, ein „Rondel“. Das Rondeau hingegen besteht aus 8 + 5 Versen, so zwar, daß die erste Halbzeile sich am Schluß der beiden Teile wiederholt und im ganzen nur zwei Reime vorkommen. Ungleich freier Fr. v. Schlegel:

„Schaff das Tagwerk meiner Hände,
Hohes Glück, daß ich's vollende.
Will der rote Morgen tagen,
Hoffnung hohe Freude geben,
Rosenlicht am Himmel schweben,
Kühner Mut die Kräfte wagen,
Muß ich sagen:
Schaff das Tagwerk meiner Hände,
Hohes Glück, daß ich's vollende.
Senkt sich milde Röte nieder,
Wenn die Ruh' am Bache lauschet,
Abend kühl im Walde rauschet,
Dunkel schlagen ferne Lieder,
Seufz' ich wieder:
Schaff das Tagwerk meiner Hände,
Hohes Glück, daß ich's vollende.“

Der reiche Reim und die Wiederholung ist das Charakteristische. Auf tändelndem Spiele mit reichem Reime beruht auch das von Rückert eingeführte persische Ghasel. Es beginnt meist mit der sogen. „persischen Vierzeile“ in der Reimstellung aaba (die erste, zweite und vierte Zeile reimen, die dritte nicht); sodann folgt immer eine nicht reimende Zeile und eine, die den vorausgehenden Reim von neuem bringt, in der Form ca da ea u. s. w. Die Wiederholung des gleichen Reimes gilt als das Wesentliche. Ein treffliches freies Ghasel mit rondeauartiger Wiederholung ist Molitors „Friede den Menschen, die eines guten Willens sind“ (in Kehreins „Blumenlese“).

Andere Beispiele südlicher Formen in den Lesebüchern von Pütz und Kehrein (II).

206. Der Reim. Zur Strophenbildung steht, wie namentlich die erwähnten fremdländischen Gedichtformen zeigen, in nächster Beziehung der Reim, d. h. der Gleichklang zweier Wörter von dem letzten Tonvokal an: „Herz Schmerz“, „Scheiden Leiden“, „hallende schallende“. (Der dem letzten betonten Vokal vorausgehende Konsonant muß verschieden sein.) Auf Sinn und Gebrauch des Reimes müssen wir jetzt etwas genauer eingehen. Bereits die einfachen Reimpaare (oben Nr. 199) bezeichnen den Beginn der Strophenbildung; denn der Gleichklang des Versschlusses verbindet die beiden Zeilen zu einem größern Ganzen: das erste Reimwort läßt das zweite erwarten, und das zweite erinnert an das erste, so daß jeder Vers über seine selbständige Bedeutung hinaus noch eine spannende oder die Spannung lösende Beziehung auf den Gefährten erhält. Ebenmaß und Einheit treten um so befriedigender hervor, wenn die reimenden Verse gleichen Umfang und ähnlichen oder gegensätzlichen Sinn haben, wenn beide nach Satzform und Inhalt ein Ganzes bilden und der Gleichklang der Reime noch durch eine Beziehung der Bedeutung beider Reimworte unterstützt wird. Als Beispiele folgende Sprüche Kreitens:

„Wohl angefaßt
Ist halbe Last.“

„Nicht immer mäht,
Wer ausgesät.“

„Hast du gar viel zu thun,
Lege dich hin, um erst zu ruhn.“

„Vom Arzte, Dichter und Narren
Haben wir all' einen Sparren.“

Ähnliches gilt von allen Reimen, z. B. von „eingeschlossenen“ und „einschließenden“ (aus Schiller):

„Dreifach ist der Schritt der Zeit:
Zögernd kommt die Zukunft hergezogen,
Pfeilschnell ist das Jetzt entflogen,
Ewig still steht die Vergangenheit.

Keine Ungeduld beflügelt
Ihren Schritt, wenn sie verweilt.
Keine Furcht, kein Zweifeln zügelt
Ihren Lauf, wenn sie enteilt.
Keine Reu', kein Zaubersegen
Kann die stehende bewegen.

Möchtest du beglückt und weise
Endigen des Lebens Reise,
Nimm die zögernde zum Rat,
Nicht zum Werkzeug deiner That,
Wähle nicht die fliehende zum Freund,
Nicht die bleibende zum Feind.“

Hier stehen, ausgenommen etwa Zeile 1 und 4, alle Verse in dem Verhältnis, welches die Reime bezeichnen. Selbstverständlich läßt sich das nicht überall gleich vollkommen durchführen.

Die Reime seien rein und richtig. Minder gut sind: „übt liebt", „heulen eilen"; sehr auffallend: „leiden Zeiten", „Wahl Fall"; ganz unvollkommen: „laden glatten", „Schragen Haken"; dagegen trotz verschiedener Schreibweise durchaus zulässig: „Pfand gesandt", „Herz himmelwärts".

Ferner sei der Reim edel und gewählt. Die Stimme ruht mit einem gewissen Nachdrucke darauf; was also überhaupt weniger für die Dichtung paßt, darf wenigstens nicht im Reime stehen. Inhaltsleere Formwörter wie „ist", „hat", „wird" sind nicht leicht in den Reim zu stellen. Fremdwörter machen im Reime meist einen komischen Eindruck.

Nach dem Reimworte soll gewöhnlich eine, wenn auch kurze, Pause angemessen sein. Der Reim darf nicht weit hergeholt oder Sprache und Sinn zum Trotz erzwungen sein. Auch das Streben nach völlig reinen oder oft wiederkehrenden Reimen berechtigt nicht, den natürlichen Fluß der Rede oder den Ausdruck der Gedanken merklich zu hemmen. Dem Reime gebührt nur eine maßvolle Sorgfalt. Er ist ja der echten Poesie noch weniger wesentlich als der Versrhythmus. Freilich können die neuern Sprachen, die wenig rhythmische Schönheit haben, im allgemeinen des Reimes nicht entraten.

Der männliche, d. h. mit der Hebung schließende Reim sagt dem kräftigen Charakter der deutschen Sprache zu; der weibliche klingt weich und ermüdet leicht, weil fast immer ein e in die Endung kommt; der gleitende (z. B. „das Vergängliche, Unzulängliche") ist fast tändelnd und schon darum selten. Auch der häufige Reim in kurzen Versen ist spielend, malt aber recht gut die kindlich heitere Stimmung selbst in religiösen Liedern, z. B. in v. Geissels „Huldigung dem Jesukinde" und in Essers schönem „Lied der Schöpfung" (zu Ehren der Gottesmutter); nicht minder die zarte Wehmut, z. B. in Diepenbrocks „Nachruf" (an Wittmann).

Unter den mannigfachen Reimspielen von gesuchterer Form sind nur diejenigen von höherem Werte, welche dem Gedanken ein merkliches Gewicht geben, z. B. der Reim in zwei Wörtern zugleich:

„Im Raten eil' nicht,
In Thaten weil' nicht."

„Was dir Gott versprach, das hält er,
Nicht ist treulos wie die Welt er,
Thu' nur du treu deine Pflicht. . . ."
„Weil er gleich nicht kommt, mißtraust du,
Und in Müh' und Schweiß doch baust du
Hoffnungsfroh dein Ackerland." Kreiten.

Ähnliches:

„Mit hoher Lust
In froher Brust."

„Schmerzgeübte
Herzbetrübte."

„Leben heißt nicht bloß genießen,
Streben wird die Welt erschließen,
Geben läßt erst Glück entsprießen."

„Wem soll ich denn gefallen?
Echo: Allen.
Mißfall' ich dann gar keinem?
Echo: Einem."

Kein Spiel mehr und oft von bester Wirkung ist die Wiederholung eines ganzen Verses, der Kehrreim oder Refrain. Nicht gerade immer steht er am Schluß der Strophen oder nur hier, z. B.:

„Um Mitternacht
Hab' ich gewacht
Und aufgeblickt zum Himmel;
Kein Stern vom Sterngewimmel
Hat mir gelacht
Um Mitternacht.

Um Mitternacht
Hab' ich gedacht
Hinaus in dunkle Schranken;
Es hat kein Lichtgedanken
Mir Trost gebracht
Um Mitternacht." Rückert.

Die Bedeutung des Reimes in den neuern Sprachen liegt großenteils in dem Ersatz, welchen er für die Reize eines vollkommenern Rhythmus leistet. Der accentuierende Rhythmus nähert sich ja, was den Verston angeht, durchaus der Prosa, während in den quantitierenden Sprachen der Widerspruch von Wort- und Verston ein schönes Wechselspiel hervorruft. Daher findet sich bei den alten Griechen und Römern wohl mancher reimartige Gleichklang; aber der Reim bildete sich im Lateinischen erst in dem Maße aus, als die Sprache eine quantitierende wurde. Bei uns hat ihn Otfried im „Krist" (9. Jahrhundert) zuerst zur Geltung und Heinrich von Veldeke (12. Jahrhundert) zur Blüte gebracht. Übersetzungen aus den alten Sprachen oder Nachbildungen der klassischen Versmaße gewinnen durch Anwendung des Reimes um so mehr, je weniger sie von der Schönheit des alten Rhythmus wiedergeben können; in dieser Hinsicht konnte ein Gottschall nicht ohne Glück den Wettstreit mit Donner und Platen aufnehmen.

207. Gleichsam ein unvollkommener Reim ist die Assonanz, d. h. der Gleichlaut des letzten Tonvokals und des etwa noch folgenden tonlosen Vokals: „Stadt Wall", „Ziel flieht"; zweisilbig: „Nachhall Ratschlag", „Lichtgrund Zielpunkt" (letztere Art im Deutschen ungebräuchlich, außer mit e in der zweiten Silbe: „raten Gaben"). In schönen Assonanzen ist Fr. v. Schlegels Romanzenkranz „Roland" gedichtet.

Bisweilen dient den Dichtern der Gleichklang der Vokale neben dem Reime als weiteres Schmuckmittel der Rede:

„Da pfeift es und geigt es und klinget und klirrt,
Da pispert's und knistert's und flistert's und schwirrt."

In der deutschen Litteratur ging dem Silbenreim der Stabreim oder die Allitteration, d. h. mehrfacher Gleichklang der Anfangskonsonanten der Wörter, voraus. Dieser findet sich noch in sprichwörtlichen

Redensarten: „Mit Mann und Maus“, „klipp und klar“. In unserer ältesten Poesie wie in der nordischen wurde der Stabreim verwendet wie hier:

„**R**oland der **R**ies' am
Rathaus zu Bremen.“

Viel reicher ausgestaltet findet er sich in Brentanos Gedicht „Am Abend“; die zweite Strophe lautet:

„Komm, Kühle, komm, küsse den Kummer
Süß säuselnd von sinnender Stirn;
Schlaf, schleiche, umschleire mit Schlummer
Die Schmerzen, die schwül mir die Seele umschwirr'n.“

Lautmalerei. Überhaupt benützen die Dichter den sanften und musikalischen Vokalklang und den kräftigen oder schnarrenden Konsonantenlaut in jeder Art von Gedichten zum Ausdruck des Sinnes oder vielmehr der Stimmung; in den meisten Fällen wird es der Leser kaum gewahr, aber er steht doch unter dem allgemeinen Eindruck des auch lautlich gefälligen oder bezeichnenden Ausdrucks. Bei einiger Aufmerksamkeit kann man leicht auch zwischen Vokal und Vokal, Konsonant und Konsonant wieder einen charakteristischen Unterschied bemerken: „leuchte lieblich, lisple leise, fächle lächle“ klingen ganz anders als: „Schollen rollten Stoß auf Stoß“, „wogender Fluten Gebrause“, „tobender Orkan“, „dumpfes Gedröhn“. Alle diese Künste der Lautmalerei, wozu auch noch z. B. die Länge oder Kürze der Wörter, ebenso der Verszeilen in demselben Gedicht, Unregelmäßigkeiten aller Art in Vers und Reim gehören, müssen als Formkünste von untergeordnetem Wert dem Inhalte dienstbar gemacht werden.

II. Besonderer Teil.

Lehrern können Gudes „Erläuterungen deutscher Dichtungen“ (fünf Bände) und H. Kurz' „Handbuch der poetischen Nationallitteratur der Deutschen, mit biographischen Notizen und litterarisch-ästhetischem Kommentar“ gute Dienste leisten. Sammlungen von Musterstücken unter andern: Lindemann, „Bibliothek deutscher Klassiker“ (sechs Bände); Hellinghaus, „Deutsche Poesie von den Romantikern bis auf die Gegenwart“; Hense, „Sammlung deutscher Musterdichtungen“; Kehrein, „Blumenlese aus katholischen Dichtern“. Für die meisten Dichtgattungen finden sich Beispiele in allen Lesebüchern; in einzelnen Fällen werden wir besonders auf diese hinweisen.

208. Zahl der Dichtungsarten. Nach Völkern und Zeiten scheidet sich die Poesie in verschiedene Arten, ganz ebenso wie die übrigen schönen Künste. Im Orient überwuchert, allgemein gesprochen, die Glut der Einbildung den berechnenden Verstand; selbst in der hebräischen Poesie, welche nicht ins Maßlose geht, erkennt man doch Spuren davon: Kühnheit der Auffassung und der Sprache in Verbindung mit einem ungewöhnlichen

Bilderreichtum, bewegte Lyrik statt ruhiger Epik oder berechnender Dramatik, erhabener Schwung der Gedanken, Symbolik und Allegorie u. dgl. Die griechische Dichtung ist bis ins kleinste vom Verstande in scharfe Zucht genommen und von jeglicher Überschwenglichkeit frei erhalten worden. Die Phantasie darf da nirgends ausschweifen; die Empfindung tritt im ganzen sehr zurück. Ein geläuterter Kunstgeschmack machte die Griechen zu Mustern für das ganze Abendland, zunächst für die Römer. In der christlichen Zeit kommt das Gefühl vollauf wieder zu seinem Rechte, die gemütvolle Naturbetrachtung wird ein beliebter Gegenstand der Poesie, der Gesichtskreis erweitert sich. Die Darstellung wird, statt plastisch bestimmt, malerisch lebendig, statt männlich ernst, oft weiblich zart, statt objektiv, mehr subjektiv. Die „romantische" Dichtung des Mittelalters wird vom christlichen Glauben, vom ritterlichen Geiste und vom „Minnekulte" durchaus beherrscht. Dem Altertum gegenüber läßt sich rücksichtlich der tiefern Kunstanschauungen, welche der Dichtung vor allem Einheit, geordneten Aufbau und geschmackvollen Ton sichern, eine große Abnahme nicht verkennen. Die neuere Poesie greift teilweise auf das Altertum zurück und in die weitesten Fernen nach neuen Stoffen aus, verfolgt unruhig die verschiedensten Ideale, droht heutzutage ganz dem Realismus zu verfallen und befeindet nicht nur den mittelalterlichen Idealismus, sondern auch den Klassicismus späterer Zeit. Doch wird eine Gegenströmung, zumal auf katholischer Seite, immer mächtiger. Erstaunliche Allseitigkeit wie in Stoffen so auch in Stil und Form, bunte Mannigfaltigkeit der Farben, bewunderungswürdiges Geschick in der Darstellung und Reichtum sowohl an Gedanken als an Beobachtungen zeichnen jedenfalls die Poesie der Neuzeit aus.

Man unterscheidet gern die Volksdichtung von der Kunstpoesie. Denn obwohl die wahre Poesie und die dichterische Anlage im Grunde nur eine ist, im Gelehrten wie im Ungelehrten, so wirkt dieselbe nach der Verschiedenheit der Bildungsstufe doch verschieden. Im Volke und in dem Dichter, der aus dem Volk heraus und ganz in dessen Sinne dichtet, wirkt die Natur urkräftig und einfach, legt durchaus auf die Sache und den Inhalt das Hauptgewicht und nimmt es mit der Form minder genau. Der Gesichtskreis des Volksdichters bleibt auf das Vaterland, die Volksgeschichte, die heimatliche Sage, auf den Kreis weniger, aber tiefer Anschauungen von Welt und Leben beschränkt: Glaube an eine Vorsehung oder ein gerechtes Schicksal und doch wieder Klage über die Ungerechtigkeit in irdischen Verhältnissen; Geister und Aberglaube; ein Kern gesunder Sittlichkeit neben großer Derbheit; tragische Überzeugung vom frühen Untergang aller Schönheit, von der Kürze des Lebens und der Lebensfreuden u. dgl. Demgemäß äußert auch die Empfindung sich in wenigen starken Gefühlen, z. B. Freundschaft, Pietät, Liebe, Haß, Rache, Stolz, Freude, Trauer. Die Darstellung ist oft unvermittelt, nachlässig in Vers

und Reim und volkstümlich: hergebrachte Formeln, alte Wörter, bisweilen rohe Ausdrücke, grobe Satiren.

Die Bestimmung der Volksgedichte für den Gesang oder den Vortrag, nicht für das Lesen, giebt sich überall zu erkennen. Der Volksdichter spricht und singt in einer Person, beides auf naturwüchsige und, trotz aller Mängel, fast unnachahmliche Weise. Er arbeitet völlig ohne persönliches Interesse, will nur seinem Volke aus dem Herzen reden, ihm die Worte des Gesanges (wenigstens einen Kehrreim in der Lyrik!) auf die Lippen legen, gebietet allzu persönlichen Betrachtungen und Empfindungen Schweigen, will gern in der Menge verschwinden. Thatsächlich werden die Namen der Volkssänger der Nachwelt meist nicht überliefert. Doch bildete sich auf einer etwas höhern Stufe der Kultur unter den Sängern ein Kastenwesen aus: die griechischen Homeriden, die skandinavischen Skalden und die keltischen Barden. Sammlungen von Volksliedern: Herder, Stimmen der Völker; Büschung und v. d. Hagen, Volkslieder; Simrock, Volkslieder; Arnim und Brentano, Des Knaben Wunderhorn u. s. w.

Die Beschaffenheit der Kunstdichtung begreift sich aus dem Gegensatz zur Volksdichtung, welcher ist wie der eines Kunstparkes zu einem freiwachsenden Walde oder wie der einer Gartenblume zu einer Waldblume. Die höhere Kunst verfeinert die Form, gestaltet Inhalt und Form nach erlernten Regeln, vermeidet die Mängel der Naturdichtung, erreicht aber deren Kraft, Natürlichkeit und Volkstümlichkeit nicht. Sie sucht, in ihren besten Vertretern, sich am Brunnen der Volksdichtung immer wieder zu erfrischen und ihr Zelt möglichst nahe an der Grenze aufzuschlagen. Es giebt auch ein gleichsam neutrales Gebiet. Homer steht mit einem Fuß in dem Bereich der bewußten Kunstdichtung. Dichter wie Shakespeare, Goethe, Uhland, Heine, Hoffmann von Fallersleben, Brentano geben zahlreiche Beweise, wie nahe sie, nach Neigung und Stimmung, der Naturdichtung standen.

209. Tiefer im Wesen der Poesie begründet ist die Einteilung in **epische, lyrische** und **dramatische**, oder erzählende, singbare und Bühnendichtung. Diese Bezeichnungen bedürfen aber einer nähern Einschränkung und einer vertiefenden Erläuterung. Der nur erzählende oder beschreibende Dichter schildert als Berichterstatter die Außenwelt, wie sie ist und war, und zwar schildert er sie in eigener Person unmittelbar. In eigener Person und unmittelbar redet auch der lyrische Dichter; aber er spricht die Innenwelt aus, seine persönlichen Gedanken und Empfindungen über das, was in oder außer ihm vorgeht. Der Epiker behandelt die Gegenstände, wie einer um den andern an seinem Geiste vorübergeht, objektiv, ohne ihnen viel beizufügen oder sie auch nur tiefer zu ergründen. Der Lyriker taucht, was er schaut, in sein eigenes Denken und Empfinden und will uns eigentlich nur dieses mitteilen, selbst wenn er zu erzählen scheint. Die Bühnendichtung stellt menschliche Handlung lebendig dar, vergegen-

wärtigt sie, als ob sie in Wirklichkeit vor sich ginge, und bringt durch die Darstellung den sittlichen Wert derselben zur Geltung und Wirkung.

Einmal also tritt der Dichter in eigener Person vor uns auf und erzählt bezw. beschreibt die Außenwelt, oder teilt uns seine innern Gedanken und Empfindungen mit: Epik und Lyrik. Das andere Mal spricht er durch andere Personen, welche in Wechselreden eine sittliche Handlung besprechen und so ihren sittlichen Charakter enthüllen: Dramatik.

Alle drei Arten erscheinen nun noch in zwei grundverschiedenen Stilen. Am häufigsten bedient sich der Dichter der eigentlichen Redeweise, d. h. er mischt nur insoweit die uneigentliche Bildersprache bei, daß der wahre Sinn der zusammenhängenden Rede in keiner Weise verhüllt wird. Daneben behauptet aber der allegorische Stil, d. h. die von Anfang bis zu Ende uneigentliche Redeweise, seine Stellung. Es gab und giebt auch heute noch eine Poesie, die selbst ohne den Gebrauch eines einzigen bildlichen Ausdrucks doch in Wahrheit ganz bildlich ist. Ein Gedicht dieser Art, nämlich Schillers „Pilgrim“, wurde oben Nr. 165 mitgeteilt. Der nächste Wortsinn besagt nur so viel: ein Jüngling zieht unter Aufopferung seines Vermögens in die Welt hinaus, weil ihm in Aussicht gestellt ist, er könne „die goldene Pforte himmlischen Glückes“ entdecken. Aber so eifrig er auch strebt, so glücklich er manche Hemmnisse überwindet, muß er doch immer darüber klagen, daß er dem Ziele nicht näher komme. — Dieser ganze Wortsinn muß in Gedanken umgesetzt werden, die bildliche Rede muß unbildlich werden, damit der wahre Sinn zu tage trete. Es giebt viele Einzelgedichte, wie z. B. Goethes „Adler und Taube“, Bürgers „Blümchen Wunderhold“, Ezechiel Kap. 19 u. s. w., ebenso ganze Reihen von Gedichten, z. B. Dantes „Kanzonen über die Philosophie“, endlich auch einheitliche Bücher, wie Dantes „Göttliche Komödie“ und das „Hohelied“, welche nicht im nächsten Wortsinn, sondern in einem andern, höhern zu verstehen sind. Zur richtigen Würdigung der Heiligen Schrift, des Alten wie des Neuen Testamentes, der mittelalterlichen Poesie, der Dramen Calderons u. s. w. wird eine gründliche Kenntnis und richtige Schätzung der allegorischen Schreibart durchaus erfordert. (Über die Stellung der didaktischen Poesie siehe unten Nr. 259.)

A. Epische Dichtung.

210. Allgemeiner Stoff. Die Außenwelt giebt für die epische Dichtkunst den nächstliegenden Stoff ab. Was aber außer ihm selbst liegt, faßt der Mensch mit größerer Bestimmtheit und in weiterem Umfange auf, und auch der sprachliche Ausdruck dafür wird ihm zuerst und in größter Fülle vermittelt. Daher ist die epische Poesie naturgemäß auch die älteste Gattung.

211. Art der Auffassung. Die Außenwelt wird vorzugsweise durch die Anschauung des Auges, sodann auch durch Eindrücke des Gehörsinnes

wahrgenommen. Dem Auge und dem Ohre entspricht im innern Sinne die Phantasie, d. h. das Vorstellungsvermögen. Erst mittelbar wird auch das Gemüt, das Empfindungsvermögen, angeregt, am stärksten durch die Wahrnehmungen des Ohres, und zwar unter gewissen Umständen. Sehen wir von diesen (die Tonkunst vorzugsweise betreffenden) Fällen ab, so berühren die Eindrücke durch Gesichts- und Gehörsinn nur unser inneres Vorstellungsvermögen, ohne daß für gewöhnlich die Empfindung in gleicher Weise angeregt würde. Die epische Poesie ist also nicht Ausdruck der Empfindung, sondern vorwiegend Ausdruck der innern Wahrnehmung. Wir können gleich sagen: der Anschauung, insofern diese weitaus von größerer Bedeutung ist; beruht ja doch das meiste, was uns durch das Ohr (mittels der Sprache) zukommt, wieder auf der Anschauung anderer.

212. Objektivität. Der Epiker also malt in seinem Geiste die bunten Bilder der Welt ab; was er außerdem leistet, indem er z. B. die Wirklichkeit idealer darstellt, als sie ist, oder gelegentlich der Empfindung Raum giebt, das thut er mehr, insofern er Dichter überhaupt, als insofern er Epiker ist. Er verharrt im allgemeinen in ruhiger Objektivität. Das Spiel der Leidenschaft berührt ihn selbst nicht. Er steht in ungestörtem Gleichmut, sozusagen wie ein lebloser Spiegel, den Dingen der Welt gegenüber. Scheinbar gleichgültig und unbeteiligt, stellt er keine Erwägungen an, äußert keine Gemütsbewegungen und hat auch keine Eile, ans Ziel zu kommen. In behaglicher Ruhe verweilt er öfter bei minder bedeutenden Dingen, ergeht sich sogar in längern Abschweifungen und wahrt immer seinen gemessenen, würdigen Gang.

213. Uneigennützigkeit. Wie ein guter Bote nur meldet, was ihm aufgetragen ist, und sein eigenes Urteil und Interesse nicht zu Worte kommen läßt, so giebt der Erzähler uneigennützig nur das wieder, was er geschaut hat, und möchte selbst, obwohl Vermittler der schönen Wirklichkeit, am liebsten unbeachtet bleiben. Er verbirgt sich hinter seinem Gegenstande; seine Teilnahme gilt, soweit dies bei dem echten Dichter möglich ist, nicht einmal den aus dem Stoff zu enthebenden Ideen, sondern diesem selbst in seinem äußern Verlaufe. Gelingt es ihm, durch umständliche Ausmalung wichtiger oder unwichtiger, froher oder trauriger Ereignisse den Leser ganz zurückzuversetzen in die Zeiten und Verhältnisse, die er schildert, so daß derselbe darüber den Dichter und die Gegenwart vergißt, so ist er zufrieden; er hat kein Interesse für sich, sondern nur für seinen Stoff, und in diesem scheint er sich sogar bisweilen zu verlieren.

214. Einfachheit. Die Erscheinungen der Wirklichkeit sind einfach, natürlich und ungeschminkt. So ist auch die Erzählung des Epikers. Er will durch die Sache wirken, nicht durch ausgesuchte Kunstmittel, und be-

kundet darum schon im Stil eine schlichte Absichtslosigkeit. Eingänge und Überleitungen sind ungesucht, Ton und Vers bescheiden, gleiche Wortformeln wiederholen sich bei gleichen Anlässen. Aber auch in den Gegenständen und Charakteren wird das Einfache, Natürliche und Anspruchslose mit besonderer Liebe behandelt und gern mit dem Reize treuherziger Unbefangenheit („Naivetät") ausgestattet.

215. Stetigkeit der Darstellung. Der Epiker reißt den Faden der Erzählung ungern ab, bevor er ihn ausgesponnen hat. Er springt nicht von einem Ereignis zu einem andern über, welches sich nicht in Wirklichkeit an dasselbe anschließt, vermeidet auch allzu künstliche Vermittlungen und läßt vielmehr das Auge seiner Phantasie ganz ruhig der Entwicklung der Begebenheiten folgen. Diese löst er auch nicht zu ängstlich von den Umständen ab, welche weniger geeignet sind, die Bedeutung derselben ins Licht zu stellen; denn sein Verstand zieht der Phantasie die Zügel nicht zu enge an, sondern gestattet ihr in gewissen Schranken freie Bewegung. Die Erzählung geht also in die Breite; nirgends tritt die Absicht zu Tage, einzelne Punkte besonders hervorzuheben und Nebendinge zu diesem Zwecke zu übergehen; vielmehr ist das epische Gewebe der Begebenheiten dem ebenso dichten wie bunten Teppich vergleichbar, welchen die ungestörte Natur im Frühling aus Gras und Blumen wirkt.

216. Das Wunderbare. Die Phantasie hat aber andererseits auch diese Wirkung, daß sie den Dichter weit von der Natur weg bis ins Wunderbare führt. Wenn schon prosaische Erzähler geneigt sind, aus Freude am Gegenstand, ihn gegen die Wahrheit, ja selbst gegen die Wahrscheinlichkeit zu verschönern (Jägergeschichten!) und zu erweitern, so thut dies der Dichter mit gutem Recht in ausgiebiger Weise. Die Phantasie sieht alles größer und schöner und glaubt daran. Wie sie an die gewöhnlichen Gesetze gar nicht gebunden ist, wenn sie, wie im Traume, frei waltet, so bleibt sie ziemlich lose daran gebunden, wenn sie die Fäden der epischen Erzählung spinnt; ja im Märchen entwindet sie sich wieder allen Fesseln. Der Dichter begnügt sich alsdann mit dem Schein der Wahrheit, welcher doch nicht schlechthin der Unwahrheit gleichkommt; der Leser aber sieht ihm, wie jedem guten Erzähler, in den Einzelheiten manches nach. Doch muß immer dafür gesorgt werden, daß sich im Gedichte selbst keine Widersprüche finden und daß mit den Gesetzen der äußern Wahrscheinlichkeit kein willkürliches Spiel getrieben werde (siehe oben Nr. 155 f.).

217. Nächste Wirkung. Der Zweck der Erzählung ist, mehr die Phantasie durch Bilder aus Welt und Leben zu ergötzen, als das Gemüt unmittelbar zu bewegen; doch soll die hohe Befriedigung und das Staunen der Phantasie auch im Gemüte Bewunderung erzeugen. Darum muß der Gegenstand neu, bedeutend und dem Zuhörer (oder Leser) aus besondern Gründen wert sein, oder er muß doch den einen oder andern dieser Vorzüge haben.

218. Ton. Der epische Ton ist der Ton der schlichten, aber anziehenden Mitteilung. Eine stärkere Erregung des Erzählers tritt kaum zu Tage, wenn auch die geschilderte Scene sehr erregt ist. Der Epiker läßt sich und andern nur Zeit zum Anschauen in Muße, dann eilt er, bevor noch das Gemüt stärker ergriffen wird, rastlos, wenn auch keineswegs stürmisch, weiter; denn er hat viel zu berichten. Wie öfters in einem Panorama die Bilderreihe dem Beschauer zu rasch vorübereilt und er kaum Zeit findet, die Gestalten auf sich wirken zu lassen oder sich über die einzelnen auszusprechen, so bleibt bei der epischen Dichtung für die Erwägungen des Verstandes und die Regungen des Gemütes wenig Raum. Selbst die Lebendigkeit der Darstellung, welche einen Hauptvorzug der Erzählung ausmacht, liegt mehr in der Sache als im Ton des Erzählers, der sich sozusagen nichts merken läßt, mag die Scene ruhig und ernst oder aufgeregt und heiter sein.

219. Vers und Sprache. Demgemäß ist auch der epische Vers einfach und ruhig, die Sprache je nach dem Inhalt leicht und populär oder ernst und würdevoll, immer aber einfach, doch nichts weniger als wortkarg. Der Schmuck der Rede wird ganz auf die innere Anschauung berechnet: verschönernde Beiwörter, ausgeführte Gleichnisse und malerische Beschreibungen (vgl. unten Nr. 234). Von den Figuren werden diejenigen vorzugsweise gebraucht, welche die Darstellung beleben (oben Nr. 179); am meisten eignet sich die Einführung redender Personen („Prosopopöie"); ja auf dieser beruht ein Hauptkunstgriff jeder Erzählung, welcher selbst der Prosa einen gewissen poetischen Reiz giebt und bei dichterisch gestalteten Darstellungen die äußere poetische Form entbehrlich macht. Die Prosa der Heiligen Schrift wird besonders dadurch so anziehend (siehe Stilistik Nr. 44 und 98); die wirklich dichterischen Parabeln verwerten die Gesprächsform fast so häufig wie die ganz darauf angewiesenen Fabeln (siehe unten Nr. 263). Besonders der Volksepik sagen das schmückende Beiwort und ähnliche stehend gewordene Bezeichnungen zu, weil sie nach Weise sprichwörtlicher Redensarten die allgemeine Anschauung von den Dingen wiedergiebt; unverkennbar sind dieselben wirklich nur zum geringern Teile die Erfindung eines einzelnen Dichters. Die volkstümliche, packende Bedeutung solcher charakteristischen Bezeichnungen fühlt man deutlich in Stellen wie diese:

„Holde Schau! Lichthelle Locken
Wehn im Hauch des Morgenwindes;
Schlanker Wuchs und blaue Augen
Sind der Schmuck des Sachsenkindes . . .

Stumm bei Frauen war der Sachse,
Kühn in Not und Männerfehde,
Klug im Rat, am Tisch bescheiden
Mit dem Trinkhorn, mit der Rede . . .

Zäh, doch bildsam, herb, doch ehrlich,
Ganz wie ihr und euresgleichen,
Ganz vom Eisen eurer Berge,
Ganz vom Holze eurer Eichen."

Aber auch in dieser:

„Was die muntern Bäche schwatzten
Hastig im Bergunterrennen,
Wilde Knaben, die nicht schweigen
Und nicht ruhig sitzen können —

Was auf mondbeglänztem Anger
Ich die Elben lispeln hörte;
Was mich des ergrauten Steines
Moosumgrünte Inschrift lehrte."

Hart an das Sprichwort streift die folgende Strophe:

„Hinkt sie auch, es kommt die Rache,
Schleicht sie auch, es naht die Sühne:
Menschentrutz, der Turm zu Babel,
Ward zur mahnenden Ruine."

Fr. W. Weber, dem diese Beispiele entlehnt sind, hat ein besonderes Geschick, die Fassung des Gedankens wie der Worte mit dem Gemeinsinn des Volkes zusammenzustimmen. Aus ähnlichem Grunde sind in der epischen Dichtung ausgeführte Gleichnisse so willkommen. Denn auch in diesen geht der Dichter mit Liebe auf die gewöhnlichen Anschauungen des Volkes ein; und wenn er dabei länger verweilt, als der kalte Verstand vielleicht gestatten möchte, so verzeiht ihm das Volk dieses Übermaß gern; aber auch die eigene lebhafte Anschauung findet darin ihr Genügen. Die folgende Probe aus Jos. Seeber schildert im höchsten epischen Stil einen neuen Aufruhr der Hölle gegen das Reich Christi:

„Grollend stieg
Der Geist des Aufruhrs aus der engen Gruft,
Ein lohend Feuer ging aus seinem Mund,
Im Sturme flatterte der rote Mantel;
Entfesselt wurde jede Leidenschaft,
In Schrift und Wort der heil'ge Krieg gepredigt.
Nicht Überlegung gab's, die blinde Wut
Ergriff die Massen; aufgelockert wurde
Das letzte Band der Liebe, des Gehorsams. —
Sieh, wenn der Föhn am Eis der Gletscher leckt
Mit heißer Zunge, wenn vom Wolkenmeer
Die neue Sündflut niedergeht aufs Land:
Dann schwillt der Bergbach an zum breiten Strom,
Reißt Felsenmassen aus der Berge Rippen
Und stürzt wutschäumend, donnernd in das Thal,
Mit Riesenfaust zertrümmernd, was ihm trotzt;
Die stärksten Dämme bricht er wie das Spielzeug,
Er höhnt des Menschen Kunst und überflutet,
Ein brausend Meer, das weite Fruchtgefild;
Auf stolzem Rücken trägt er seine Beute,
Die wüsten Trümmer von dem Glück der Dörfer,
Die spurlos unter Sand und Schutt verschwinden:
So schwoll der Aufruhr an zum wilden Strom
Des Bürgerkriegs, verschlang des Armen Hütte,
Des Bauern Feld und den Palast des Reichen;
Unheimlich klang das Grollen aus den Wirbeln,
Die Wogen prallten an die Fürstenthrone,
Sie fielen wie das Kreuz. Da ward das Wasser
Wie Purpur rot vom Blut der Christenhunde,

Und aus dem Dunst der Pfützen stieg die Rache,
Die tausendfach vergalt, was wir gelitten. —
Und doch, viel leichter trägt das Menschenpack
Das Joch der Knechtschaft als der Freiheit Scepter;
Noch an der warmen Leiche des Tyrannen
Beginnt es nach dem neuen Herrn zu seufzen.

Wie der Orkan aus unerforschten Tiefen
Urplötzlich sich erhebt und Meer und Wolken,
Ein himmelstürmender Titan, zum Chaos
Der ersten Schöpfung durcheinander mengt —
Vergebens bäumt das alte Meer sich auf
Und schäumt, ein wilder Renner, in die Zügel;
Sein finstrer Reiter drückt den Sporn nur fester
In seine Flanken, daß es rasend hinstürmt
Und endlich stöhnend, willenlos sich fügt —:
So kam auch er, der sieggewalt'ge König,
Und brach sich aus den Trümmern einer Welt
Die Blöcke für den Bau der neuen Zwingburg;
Mit seinem Schwerte wurden sie behauen,
Mit Schweiß, mit Blut der Völker festgekittet.
Und als die Kaiserburg, ein Turm des Nimrod,
Sich hoch erhob, als rings in allen Landen
Die kleinen Zwinger wie die Pilze wuchsen,
Da jauchzte diese Brut von feigen Sklaven
In Ketten noch und in des Kerkers Tiefen
Dem Bauherrn zu."

1. Das große epische Gedicht.

Wir sondern zunächst die kleinern erzählenden Gedichte ab (siehe unten Nr. 249), weil dieselben manches Eigentümliche haben. Sodann betrachten wir aus ähnlichem Grunde das Volksepos, das Kunstepos (Nr. 235) und das Prosaepos (Nr. 246), jedes für sich.

a) Das Volksepos.

220. Ein „Epos" nennt man gewöhnlich die ausführliche poetische Erzählung einer weltgeschichtlichen Begebenheit. Man denkt dabei zumeist, worauf schon der Name deutet, an die bekannten griechischen Gedichte, welche Homers Namen tragen, Ilias und Odyssee. Denn in diesen scheint die epische Dichtgattung sich am vollkommensten entwickelt zu haben. Sie behandeln die sagenhafte Geschichte des trojanischen Krieges und der Rückkehr eines griechischen Helden von Troja in die Heimat. Ganz entsprechende Dichtungen sind in der deutschen Litteratur das Nibelungenlied vom Untergange der Nibelungen, und die Gudrun oder das Lied von den Leiden einer entführten Königstochter. Aus diesen Mustern leitet man großenteils die Gesetze des vollkommenen Epos ab, eben weil sie am besten dem allgemeinen Begriffe der Gattung zu entsprechen scheinen.

221. Bedeutung des Stoffes. Zwei Dinge kommen hier in Betracht: die Bedeutung des Stoffes und der große Stil in der Behandlung des-

selben. Gehen wir von den genannten Mustern aus. Dieselben sind eine poetische Rückerinnerung an die große nationale Vergangenheit; sie spiegeln ein Ereignis von völker- oder weltgeschichtlichen Folgen in seinem Verlauf, seinem Zusammenhang und seiner Bedeutung samt den vorzüglichsten zu demselben mitwirkenden Kräften in annähernder Vollständigkeit wider. Denn auch die Odyssee stellt nicht allein die Irrfahrten des Odysseus dar, sondern hat zum Hintergrunde teils den großen Rachekrieg vor Troja, teils die ganze schöne Heroenzeit, und in ähnlicher Weise berichtet das zweite deutsche Volksepos nicht nur von den Prüfungen Gudruns, sondern hat zur goldenen Unterlage sowohl die Seefahrten der nordischen Völker als die bewunderten Thaten und Sitten der Vorzeit.

Auf der Bedeutsamkeit und Reichhaltigkeit des Stoffes beruhte denn auch in erster Linie die Anziehungskraft, welche Ilias und Odyssee für die Griechen, das Nibelungenlied und die Gudrun für unsere deutschen Vorfahren hatten. Es war nicht etwa der Ideengehalt und die Kunst der Darstellung, welche zunächst wirkten, sondern die äußere Wichtigkeit allein war schon genügend, eine begeisterte Vorliebe für den Gegenstand zu bewirken. Der schlichte Bericht des Epikers verweilt darum auch gerade bei dem äußern Zusammenhang der Begebenheiten, den augenfällig wirkenden Kräften, den gewaltigen Folgen, den Helden und Thaten. Wegen des nationalen Charakters waren jene Stoffe und jene Helden dem Volke doppelt willkommen. Es sah in den Liedern nur die geschickte Verdolmetschung dessen, was es stets im Geiste anschaute und gern ausgesprochen hätte. Ja, es hatte auch selber durch die sagenhafte Überlieferung dem Dichter schon vorgearbeitet, und dieser gewann eben durch die Wahl des Sagenstoffes die größten Vorteile; denn derselbe kam durch die Volksphantasie schon zur Hälfte poetisch ausgestaltet in seine Hand. Obendrein gestattete ihm jedermann, die weitere Verschönerung und Verklärung des Gegenstandes mit vollster Freiheit durchzuführen. Für Homer und die Griechen war die Heldensage auch mit der Göttersage auf das engste verbunden. Es kam also zu der nationalen noch die religiöse Bedeutung hinzu.

222. Einheit in der Behandlung. Ein Stoff mit so fruchtbaren Beziehungen ist überreich an mannigfaltigen Ereignissen, Lagen und Persönlichkeiten, an nationalen Erinnerungen und anziehenden Reizen, an naheliegenden geistigen, sittlichen und religiösen Gesichtspunkten, welche oft ohne Zuthun des Erzählers von selbst in die Augen springen. Keine geringe Aufgabe des Dichters ist es aber, die Massen zu jener Einheit zusammenzufassen, welche die Kunst erheischt. Die Gruppierung der Ereignisse um eine Person genügt zu dieser künstlerischen Einheit keineswegs und ist andererseits nicht einmal erforderlich. Das Hauptinteresse beruht im Epos vielmehr auf einer großen Begebenheit, auf dem Verlauf und der Entwicklung derselben, und im einzelnen auf interessanten Lagen und Verhält-

nissen, deren Mittelpunkt allerdings eine oder mehrere Hauptpersonen bilden. Daß es zu einer geschlossenen Einheit der Handlung nicht genügt, wenn sich alle Ereignisse auf eine und dieselbe Person beziehen, leuchtet von selbst ein; sonst müßte ja jede Lebensbeschreibung schon die Einheit eines Kunstwerkes aufweisen. Es kommt vielmehr auf den einheitlichen Zielpunkt aller Begebnisse an, auf deren ursächlichen Zusammenhang und den ersten Anstoß, welcher die handelnden Kräfte in Bewegung setzt. Die Anordnung eines Epos muß einige Ähnlichkeit mit der Anordnung einer guten Abhandlung oder Rede haben (siehe Stilistik Nr. 101 ff. und Nr. 132 ff.).

223. Anordnung. Im Eingang wird der Gegenstand angekündigt und die Rücksicht, unter welcher derselbe behandelt werden soll, kurz bezeichnet. Es folgt dann die Exposition, d. h. eine erste Grundlegung der Handlung und Einführung der Hauptpersonen. Die „Ilias" beginnt:

„Sing, Göttin, mir vom Grolle des Peleussohns Achill,
Der, fluchvoll, den Achäern schuf tausendfaches Leid,
Der viele tapfre Seelen entsandt in Hades' Reich
Von Helden, die er Hunden und Vögeln aller Art
Zum Raube gab — erfüllt ward so der Rat des Zeus —,
Seit einmal sich geschieden im Hader Atreus' Sohn,
Der Heerfürst, und Achilles, der ruhmumstrahlte Held."

Es sollen die Mühsale der Griechen vor Troja berichtet werden, insofern sie eine Folge der Entzweiung des Heerführers Agamemnon mit dem tapfersten der Helden, nämlich mit Achilles, waren. Darauf spielt sich der Streit selber vor unsern Augen ab; Achill zieht sich grollend zurück; es wird ihm aber vom höchsten Gott, Zeus, als Genugthuung zugesichert, daß die Griechen von den Trojanern in die äußerste Not gebracht werden sollen. Zur Vorbereitung des Völkerkampfes schließt sich die Charakteristik des griechischen Heeres und eine Übersicht über die Streitkräfte beider Völker an. Dem Kampf der Heere geht ein Zweikampf des Paris mit Menelaos, dem jener die Gattin entführt hat, voraus; dadurch werden wir an die Ursache des Krieges erinnert, und der Vertragsbruch der Feinde nach dem Siege des Menelaos erneuert vor unsern Augen das alte Unrecht. Die Heere ordnen sich zur Schlacht, und wir lernen bei dieser Gelegenheit wie auch schon beim Abschluß des Vertrages und beim Zweikampf die wichtigsten Personen kennen. Diese breite Exposition nimmt ein Viertel des ganzen Gedichtes ein.

224. Das Nibelungenlied ist knapper gehalten. Es kündigt den Stoff in allgemeinern Ausdrücken als frohe und traurige Heldenmäre an:

„Uns ist in alten Mären Wunders viel gesagt
Von Helden, lobeshehren, von Thaten kühn gewagt;
Von frohen Festlichkeiten, von Weinen und von Klagen,
Von kühner Recken Streiten mögt ihr nun Wunder hören sagen."

Niendorf.

Im weitern Verlaufe werden wir mit Kriemhild und Siegfried bekannt, welche als Hauptpersonen des ganzen Liedes gelten müssen. Nur ein Dreizehntel des Ganzen wird mit dieser Exposition, welche freilich vieles auf später verschiebt, ausgefüllt.

Bemerkenswert ist in beiden nicht nur die bescheidene Einfachheit des Eingangs, sondern vor allem die nähere Umgrenzung des Stoffes. Man umgiebt Bilder, z. B. Landschaftsgemälde, mit einem Rahmen, um schon äußerlich die Abgeschlossenheit des Kunstwerkes anzudeuten. So umgrenzt auch der Epiker seine Stoffmasse, und zwar durch eine Idee, welche dieselbe zugleich innerlich näher bestimmt und teilweise umschafft. Homer erzählt nicht vom trojanischen Kriege, sondern von den Kriegsleiden der Griechen vor Troja, insofern der Zorn Achills sie verursacht. Ja diese geistige Einheit scheint ihm als Dichter die Hauptsache zu sein: „Sing, Muse, mir vom Zorne . . ."

Auch dem Sänger des Nibelungenliedes gilt die Idee von der in Leid endenden Freude hoch. Schon im Verlauf des ersten „Abenteuers" wird diese Idee klarer als im Eingang ausgesprochen:

„Es war an manchen Frauen gar oft zu sehen schon,
Wie Liebesfreud' mit Leide zuletzt bezahlt den Lohn."

Also Kriemhildens Liebe zu Siegfried soll in Trauer endigen, und sofort wird auch auf den zweiten Teil des Ganzen, Kriemhildens Rache, hingedeutet: Um Siegfrieds willen stirbt noch mancher Mutter Kind! Wiederum heißt es nach dem Untergang sozusagen eines ganzen Volkes:

„Mit Leide ward beendet des Königs Festlichkeit,
Wie alles Liebe Leiden gern nachzieht mit der Zeit."

Demnach wird die ganze Geschichte der Nibelungen durch den Gedanken zusammengehalten: Kriemhildens Liebe zu Siegfried, ihr Leid um seinen Tod und ihre Rache aus Liebesschmerz. Durch solche höhere Gesichtspunkte gewinnt der Stoff auch einen geistigen und sittlichen Wert. Es ist indessen leicht begreiflich, daß die durch dieselben erzielte Einheit im Verlaufe der stetig fließenden Erzählung nicht immer so deutlich hervortritt; es soll hier nur hervorgehoben werden, daß der Epiker, eben weil er Dichter ist, trotz der Äußerlichkeit der erzählenden Darstellung doch alle Begebenheiten durch ein ideelles Band zu verknüpfen sucht. Auch die epische Poesie ist ja „philosophischer als die Geschichte", sie haftet nicht am Äußerlichen und Einzelnen, sondern sieht viel mehr, als die Geschichte es zu thun pflegt, auf den Kern, welcher den Ereignissen Wert giebt. Homer und der Dichter des Nibelungenliedes belehren uns geistvoller und umfassender über entlegene Zeiten, über deren Sitten und Bestrebungen, als es Staats- und Familienchroniken Agamemnons und Gunthers, wenn es solche gegeben hätte, thun würden. Das kommt daher, daß der Scharfblick des Dichters, wie in der Auffassung des ganzen Stoffes, so auch in den einzelnen Erzäh-

lungen den Sachen mehr auf den Grund sieht. So wird denn das Heldenepos, mit ethischen (und religiösen) Ideen durchflochten, auch ein wirksamer Hebel der nationalen Bildung; denn die poetische Verklärung einer großen Vergangenheit übt einen mächtigen Einfluß auf die Gegenwart.

225. In der Mitte eines weitschichtigen epischen Gedichtes muß eine übersichtliche Ordnung erkennbar sein. Die Geschichte berichtet auch unzusammenhängende Thatsachen, insofern es eben Thatsachen sind; aber die Poesie fordert überall ursächliche Verknüpfung. Das Nibelungenlied zerfällt in zwei Hälften von ziemlich großer Selbständigkeit: Siegfrieds Ermordung und Untergang der Burgunden. Die oben erklärte Grundanschauung verbindet beide in genügender Weise. In den beiden Teilen aber drängt die Handlung beständig weiter und bald der Katastrophe entgegen: I. Siegfried wirbt durch Heldenthaten in Gunthers Diensten um Kriemhild; er ist glücklich in ihrem Besitze; der Verrat. — II. Etzels Werbung um die verwitwete Kriemhild; Zug der Könige ins Hunnenland zum Besuch der Schwester; die blutigen Kämpfe, in denen diese mit den übrigen Burgunden den Tod findet. Das ist eine ebenso klare als angemessene Anordnung; man kann weder sagen, daß die Erzählung unüberschaulich, noch daß in ihrem Verlauf nicht alles wohl begründet sei.

226. Schwieriger war es für Homer, in die Kämpfe vor Ilion Einheit und Steigerung zu bringen, nachdem er einmal Achills Zorn zum Einheitsband des Epos gewählt hatte. Die Eroberung der Stadt oder des griechischen Schiffslagers konnte ja jetzt nicht mehr den Zielpunkt der Handlung abgeben. Da hat also der Dichter durch eine Gesandtschaft der bedrängten Griechen an Achill und dessen Weigerung, die von Agamemnon angebotene Genugthuung anzunehmen, einen Höhepunkt gefunden, von dem auf die vorausgehenden und die nachfolgenden Gesänge ein helles Licht ausstrahlt. Außerdem bringt er in die ersten Kampfschilderungen durch den Wechsel des Kriegsglücks und durch Hektors rührenden Abschied von seiner Familie die nötige Abwechslung. Sodann wird die wachsende Gefahr der Griechen durch den nötig gewordenen Schutzwall und dessen spätere Erstürmung und durch Hektors Vordringen bis zu den letzten Schiffen veranschaulicht. Einen bedeutenden Wendepunkt ergiebt weiterhin die Erlegung Patroklos', des Busenfreundes Achills, durch Hektor. Nun kann Achill nicht mehr anders: er muß seinen Freund rächen und damit dem Vorsatze, sich vom Kampfe fernzuhalten, entsagen. So löst der Dichter die schöne Aufgabe, die er sich selbst gestellt hat, nämlich den bei der Gesandtschaft noch unbesiegbaren Zorn des Helden dennoch zu überwinden: die Leidenschaft des Zornes wird durch die noch stärkere Begierde, den Freund zu rächen, aus Achills Herzen verdrängt. Dieser wird also nun bis zum Schlusse die Seele der siegreichen Kämpfe der Griechen. Auch die Ilias ist demnach leicht überschaulich und einheitlich, während

z. B. das indische Mahabharata als ein Riesenepos ohne rechte Gliederung und Einheit vor uns steht. Die erste Umrahmung des Stoffes entscheidet bei Homer durchaus über Anlage, Steigerung und Umfang des Gedichtes, und das Nibelungenlied würde ohne seine Grundidee wenigstens in zwei selbständige Epen auseinanderfallen; jetzt hängt die Handlung beider Epen einheitlich zusammen und wird zugleich in die sittliche Sphäre emporgehoben.

Noch höher hebt sie Homer, nämlich bis ins religiöse Gebiet, während im Nibelungenlied keine göttliche Macht die Geschicke der Menschen und Völker lenkt. Fehlt also diesem das, was die richtige Weltanschauung erst vervollständigt und krönt, so führt doch auch bei Homer die Doppelhandlung, der Menschen und Götter, zu mehrfachen Übelständen.

In beiden Gedichten bilden nun natürlich mehrere hervorragende Helden wieder Mittelpunkte einzelner Teile oder selbst der ganzen Handlung und helfen diese einheitlich gestalten. So ordnen sich alle Ereignisse des Nibelungenliedes ungezwungen um Kriemhild, die ganze Odyssee und Gudrun um die Personen, nach welchen sie benannt sind. Das ist die äußere Einheit, welche die Wirkung der innern erst recht zur Geltung bringt. Aber der erste Blick auf die besprochenen Epen zeigt, wie wenig dem Dichter in den Sinn kam, diejenigen Helden, welche nicht unmittelbar die Grundidee tragen, in den Schatten zu stellen; Hagen und Rüdiger im Nibelungenlied, Odysseus und Ajax der Hüne in der Ilias sind mehr als einfache Nebenpersonen; ja es ragt außerdem noch eine ganze Anzahl von Helden über die Mittelmäßigkeit hinaus. Die Einheit der Person ist also dem echten Dichter zu wenig geistig, dem Epiker aber, der auf breiterer Grundlage baut, auch aus diesem Grunde nicht genügend.

227. Der mittlere Teil des Epos enthält die Verwicklung der Handlung und den Kampf der entgegengesetzten Kräfte. Gegen Ende wird dagegen der geschlungene Knoten gelöst oder zerhauen. Der Abschluß muß befriedigend sein, weil sonst dem Kunstwerk die Abrundung fehlt. Er muß aber natürlich herbeigeführt und umfassend sein. Anfang, Mitte und Schluß des Gedichtes müssen wie aus einem Guß erscheinen und genau zu einander passen. Im Nibelungenlied wird die Rache schließlich doch zu blutig und der Schauplatz allzusehr verödet, so daß eine volle Befriedigung kaum empfunden wird. Die Ilias löst den Knoten gefälliger, indem der Hauptheld seinen maßlosen Zorn gegen Freunde in dem gerechten Zorn gegen Feinde aufgehen läßt, und indem nach den verderblichen Folgen des Zornes auch die wohlthätigen der Versöhnung noch zu tage treten. Beim Falle Hektors wird freilich die Götterhandlung zur unbefriedigenden „Maschinerie“.

Gute Übersichten über das Nibelungenlied in den Lesebüchern von Buschmann (I) und von Hense (I).

228. Stimmung. Was die ganzen Epen anlangt, so verdankt das Nibelungenlied seine mächtige Wirkung zumeist der erschütternden Tragik, welche in der Katastrophe beider Teile echt episch durchgeführt ist. Homer ergreift nicht so tief, so gemütvoll auch die Klagen um Patroklos' und Hektors Tod sind. Das deutsche Gedicht erhält schon durch die Grundidee auch eine starke lyrische Färbung, während Hektors Abschied in der Ilias mehr vereinzelt dasteht und sich z. B. mit Rüdigers Seelenkampf nicht messen kann.

229. Darstellung. Ein bekannter Kunstgriff Homers läßt ihn die dramatische Anordnung des Stoffes nachahmen. Er versetzt gleich mitten in die Handlung, zieht diese auch nach Ort und Zeit eng zusammen und führt allüberall die Personen redend ein. In dem deutschen Gedichte sticht das nicht in gleicher Weise hervor. Überhaupt bekundet der griechische Dichter viel mehr bewußte Kunst, mehr Sinn für Gleichmäßigkeit der Behandlung, Vollendung im einzelnen, Vermittlung der Teile, allseitige Berechnung u. dgl. Im Nibelungenliede finden sich bisweilen die schwächsten Abschnitte neben den vortrefflichsten. Es ist ein echtes Volksepos mit seinen Vorzügen und Mängeln. Die späte Überarbeitung des Stoffes hat der Kunst nicht viel Einfluß gestattet: das alte Heldentum wird mit dem spätern Rittertum schlecht verschmolzen, die christlichen Zuthaten sind weit entfernt, den heidnischen Kern umzugestalten, manche unvermittelte Gefühlsäußerungen des Dichters stören den epischen Ton, und die Beschreibungen sind bald ausnehmend schön, bald ungemein farblos.

230. Charakterzeichnung. Ausgezeichnet sind beide Gedichte in der Zeichnung der Charaktere. Die epischen Helden kommen immer in die verschiedensten Verhältnisse, und da wollen wir in Worten und Werken sie als alte Bekannte leicht wiedererkennen; ja wir eilen dem Dichter zuvor und erraten zum voraus, wie sie auftreten werden. Sie müssen also *allseitig* und ganz *bestimmt* charakterisiert werden, um so bestimmter, als ihrer sehr viele sind. Die gegenseitige *Ergänzung* und Beleuchtung wird so am schönsten erzielt. Die Grundzüge sind von der Sage längst vorgezeichnet; der Dichter hat sie *wahr* nachzubilden, *reicher* und *schöner* auszugestalten und unter den mannigfaltigsten Verhältnissen *folgerichtig* durchzuführen. So freut sich denn der Leser, bei jeder Erscheinung eines Hagen und eines Odysseus zu sehen, daß nur die Lage, nicht aber der Mann sich geändert hat, und daß beide nicht anders reden und handeln, als wir sofort erwarten. Die Kunst verlangt weiter noch, daß die Charaktere *Bedeutung* und *Wert* haben. Fehlerlos dürfen sie im Epos, welches die ganze Breite des Lebens und nicht bloß die eine oder andere Seite desselben umspannt, im allgemeinen nicht sein; sonst würden wir sie unwahr nennen. Aber da das Epos durch Größe Bewunderung bezweckt, so müssen auch die Helden in natürlicher und in sittlicher Beziehung weder schlechte noch gewöhnliche Menschen

sein. Die Ilias und das Nibelungenlied geben hier ein vortreffliches Muster ab; doch tritt Achills Leidenschaft bei Hektors Tod etwas grell hervor, und Hagens Bosheit hat wie Kriemhildens Rache etwas Unheimliches. Den epischen Charakteren kommt eine gewisse Äußerlichkeit zu. Das Auge des Epikers spiegelt das körperliche Auftreten und Benehmen in den gewöhnlichsten Verhältnissen, z. B. Gang, Kleidung, Stimme, Gebärde, Essen, Trinken, Schlafen, ebenso deutlich ab, wie die in wichtigen Geschäften sich kundgebenden höhern Eigenschaften.

231. Die Volksepik offenbart am wenigsten den persönlichen Einfluß des Dichters auf die Behandlung des Stoffes: sie erreicht den höchsten Grad der **Objektivität.** Man kann in einem gewissen Sinne sagen, es sei geradezu das gesamte Volk, das durch den Dichter seinen Anschauungen Ausdruck giebt, und dieser bleibt sich bewußt, daß er vorzugsweise Dolmetscher allgemeiner Anschauungen ist. So muten uns sowohl die griechischen als die deutschen Volksepen an. Daher auch so wenig willkürliche Erfindung und Zuthat: alles wird als wahr und wirklich hingestellt und vom Leser hingenommen. Der Dichter beansprucht nur eine umfassende Kenntnis dessen, was wirklich geschehen ist, und deutet öfter an, wie er noch keineswegs all sein Wissen erschöpfe. Der antike Dichter giebt zu verstehen, daß seine immerhin noch dürftige Kenntnis eine besondere Gabe der Muse sei:

„Melde davon doch auch uns ein weniges, Tochter Kronions.“
Odyssee 1, 10.

232. Wahrheit. Der Glaube an die Wahrheit der Sage und ihrer Wiedergabe ist eine Grundbedingung des echten Volksepos; in den Zeiten historischer Kritik kommt es daher schwer auf, es müßte zu einer magern Umdichtung der Geschichte herabsinken. Selbst der Glaube an das Wunderbare, wie z. B. die Götterhandlung bei den Alten, und im Nibelungenliede das Auftreten der Riesen, Zwerge und Nixen, wird vom Dichter vorausgesetzt. In den Gedichten der christlichen Zeit, z. B. in Camoens' Lusiaden, sind daher die Göttergestalten ungereimt. Die Wesen des Volksglaubens, Zwerge, Elfen u. s. w., verblassen in der gelehrten Dichtung nicht minder zu bloßen Symbolen. Für vieles Außerordentliche wird durch die umlaufende Sage, welche über entlegene Zeiten berichtet, der Glaube ermöglicht. Aber objektiv wahr ist alles, was der Epiker erzählt, und seine Muse oder wenigstens Frau Sage ist überall dabei gewesen. Zur objektiven Wahrheit des Epos gehört noch die Darstellung des Hintergrundes der Handlung, d. h. eines ausgeführten Kulturbildes der Zeit und die Beschreibung des Schauplatzes. Letztere wird naturgemäß dürftiger ausfallen und das Kulturbild gelegentlich, nicht auf einmal gezeichnet werden.

233. Episoden. Wenn das Interesse an den umgebenden Verhältnissen den Dichter auf einige Zeit vom geraden Wege ablenkt, so entsteht

die Episode. Ihre Berechtigung liegt in dem umfassenden Blick und der liebevollen Hingabe des Epikers an alles, was in seinen Gesichtskreis fällt. In größern Werken kommt nun eine vorübergehende Abschweifung von der Richtung zum Ziele so wenig als Fehler in Betracht, wie bei einer weiten Reise, deren Abschluß nicht drängt, eine nicht allzu große Abweichung von der geraden Linie. Der Epiker eilt nicht; er bewegt sich in behaglicher Muße zum Ziele, und eine große Selbständigkeit der einzelnen Scenen gehört so sehr zur Eigenart seiner Darstellung, daß der („rhapsodische") Vortrag, eine allgemeine Kenntnis des Ganzen vorausgesetzt, an den verschiedensten Punkten ohne wesentlichen Nachteil einsetzen kann. Die Einschaltungen im Epos müssen natürlich verhältnismäßig kurz sein, im nächsten Gesichtskreis liegen, für die Haupthandlung nicht ganz unfruchtbar bleiben und vor allem nicht aus dem Ton fallen. Gut eingeleitete, unterhaltende Nebenerzählungen sind wie eine Rast und Erquickung auf einem langen Wege; sie erleichtern durch Teilung der Strecke nur die Übersicht. Die besten Episoden sind diejenigen, welche anziehende, für das Ganze schwer entbehrliche Mitteilungen machen. So werden im Nibelungenliede Siegfrieds frühere Kämpfe mit dem Lindwurm und den Herren des Hortes von Hagen nacherzählt. Bei Homer war die Erzählung der frühern Irrfahrten des Odysseus fast unerläßlich; der Dichter konnte sie aber unmöglich alle in epischer Breite vortragen und erfand also den Ausweg einer bündigen Erzählung in Form einer Episode.

234. Vers und Redeschmuck. Die metrische Gestaltung des Volksepos muß zu gleicher Zeit getragene Würde und Einfachheit bekunden. Die altdeutsche Langzeile mit acht Hebungen (Hildebrandslied) war ohne Zweifel sehr geeignet; die Ausdehnung gab ihr Feierlichkeit, der Stabreim Kraft, eine gewisse Freiheit Volkstümlichkeit. Die daraus gebildete Nibelungen- und Gudrunstrophe sind etwas künstlich. Der griechische Hexameter ist ein anerkanntes Muster eines epischen Verses und daher selbst von deutschen Kunstdichtern häufig nachgeahmt (vgl. oben Nr. 193 und unten Nr. 242).

Gewöhnliche Mittel, die Rede zu schmücken, sind in der reinen Volksepik, mehr als anderswo, das schmückende Beiwort und das Gleichnis. Im Nibelungenliede z. B. sind die Helden „kühn", „auserlesen", „schnell", „kraftvoll"; die Fürsten „reich", „mildthätig", „hochgeboren", „edel" u. dgl.; bei Homer das Schiff „schwarz", „gleichschwebend", „schön gedeckt", „geschnäbelt", „geschweift"; die Lanze „wuchtig", „langschattig", „spitz", „langschneidig". In Gleichnissen ergeht sich das Nibelungenlied nicht lange, aber kurze, treffende wendet es nicht selten an: Siegfried ist für Kriemhild „ein wilder Falke, den sie großzieht und zähmt, aber endlich in den Krallen zweier Aare sterben sieht; Kriemhild schreitet vor den Frauen, schön wie der lichte Vollmond vor den Sternen schwebt, dessen

Glanz so lauter sich aus den Wolken hebt", und ihr Gemahl ist so hold und minniglich, daß er fast einem „Bilde auf Pergamente glich, gemalt von Meisterhänden". Bei Homer zieht sich Achill vom Heere zurück mit einem Schwure, den er in ein prächtiges Gleichnis kleidet:

„‚Ich schwör' bei diesem Scepter: nie wird es Zweig' und Laub
Mehr zeugen, seit es einmal den Stamm im Wald verließ,
Nie wird's mehr Blüten treiben; denn rings hat abgeschält
Das Erz ihm Laub und Sprossen; nun führen's im Gericht
Die Söhne der Achäer, die, aufgestellt von Zeus,
Des Rechtes pflegen. Zeug es nun diesem mächt'gen Eid!
Einst kommt Achajas Söhnen noch Sehnsucht nach Achill,
Dem ganzen Heer — und nichts hilft ihm zur Zeit des Leids,
Wenn zahllos unter Hektor, dem männermordenden,
Die Toten niedersinken; und du wirst unmutsvoll
Dich härmen, weil den besten der Griechen du verschmäht.'
So sprach der Sohn des Peleus; den goldbeschlagnen Stab
Warf er zur Erde nieder und ging zu seinem Sitz."

b) Das Kunstepos.

235. Eigenart. An Umfang und Bedeutung mit dem Volksepos wetteifernd, gehört das Kunstepos einer höhern Stufe der allgemeinen Kultur und der bewußten Kunst an und hat daher auch seinen Namen. Nicht als wenn es durchaus eine wertvollere Leistung darstellte als etwa die Iliade oder das Nibelungenlied; auf der Abschätzung des poetischen Gehaltes beruht die Benennung nicht, sondern auf dem höhern Maße von bewußter Kunst, das man in Wahl und Behandlung des Stoffes auf den ersten Blick wahrnimmt und als Wahrzeichen einer spätern Kulturstufe erkennt. Der Volksdichter stellt sich nicht so fast seinem Stoffe gegenüber, als er in demselben von Haus aus lebt und sozusagen untergeht. Er schöpft aus der lebendigen Sage, deren reizende Gestalten ihm wie jedem Manne seines Volkes von Jugend auf vorschwebten, deren süß tönende Liedworte oft an sein Ohr schlugen. Von den Anschauungen und Empfindungen seines Volkes ist er so völlig erfüllt und beseelt, daß er keine andern, persönlichen zu kennen scheint. Er dichtet weniger bloß für sein Volk, als aus ihm heraus und mit ihm. Auch in der Behandlung und dichterischen Form lehnt er sich ganz an die ernste Würde des großen Stoffes an, welcher ihm einerseits zwar so nahe wie möglich liegt, aber andererseits doch für die ruhige Betrachtung, als Gemeingut aller und keineswegs persönlicher Fund und Besitz, in die Ferne gerückt scheint. Viel minder objektiv ist der sogen. Kunstdichter. Vielleicht holt er mit Vorliebe seinen Stoff fern her, und eben darum, weil er ihn als einen eigenen glücklichen Fund besitzen will. So wahrt er sich denn auch die Freiheit der Behandlung; er darf ungestört mit ihm schalten wie er will. Um so besser kann er zeigen, was er daraus zu machen versteht. Zwar wird er, weil er Epiker ist, sich noch verhältnismäßig treu an eine Vorlage und an

den Geist anschließen, der dieselbe beseelt; aber er steht nun einmal von vonherein über seinem Stoffe, behandelt ihn oft sehr willkürlich, hat die Absicht, seine Kunstfertigkeit an ihm zu erproben, und könnte, auch wenn er wollte, kaum umhin, seine persönlichen Anschauungen und Empfindungen einzumischen. Denn wenn der Volkssänger den Geist seiner Dichtung sozusagen mit der Luft einatmet, die ihn umgiebt, beseelt der Kunstdichter, soweit dies auf dem Gebiete der Epik ohne Verwischung ihrer Eigenart möglich ist, den Stoff mit seinem eigenen Geiste, selbst wenn derselbe an sich volkstümlich ist; am meisten aber dichtet er den fernliegenden nach seinen Anschauungen um. Die Anlage und Form des Gedichtes richtet er nach seinem erlernten Kunsturteil, wenn nicht künstlerischer, so doch jedenfalls künstlicher ein.

236. Das romantische Epos. In der deutschen Litteratur sehen wir den Gegensatz von Volks- und Kunstepik scharf ausgeprägt. Um dieses schroffen Gegensatzes willen empfiehlt sich die Behandlung der romantischen Kunstepik vor der religiösen, der historisch-politischen und der komischen (siehe unten Nr. 241, 244 und 245). Die Blüte derselben unter den Händen Hartmanns von Aue, Wolframs von Eschenbach und Gottfrieds von Straßburg u. s. w. zeigt augenfällig die erwähnten Abweichungen von der Volkspoesie und andere von mehr untergeordneter Bedeutung. Wir nennen die Kunstleistungen dieser Meister „höfische“ Epik, weil die Dichter mit ihrer Bildung, Geistesrichtung und Sprache den hoffähigen Ständen angehörten und zunächst für diese, nicht aber für die Masse des Volkes, noch weniger aber aus dem Gesichtskreise desselben dichteten. Wir nennen sie „romantische“ Epik, weil sie die ausführlichste Charakteristik derjenigen Zeit enthalten, welche wir mit Vorzug als die romantische bezeichnen (12. und 13. Jahrhundert). Wir nennen sie „Ritterepik“, weil nicht etwa die alten Helden, sondern die verfeinerte Ritterwelt mit ihren oft ziellosen Abenteuern, ihrem Kampfspiel, ihrem Minnedienst und ihrer ebenso weichen wie gefälligen Artigkeit auftritt. Behandelt werden vorzugsweise ausländische Sagen, wie die von Artus; schon untergeordnet ist die von Karl dem Großen, ebenfalls entlehnt; daneben finden wir sogar Stoffe aus der Sage des Altertums in denselben Farben dargestellt, z. B. den Trojanischen Krieg und die Geschichte Alexanders. Der Geist aller dieser Epen läßt sich im Gegensatze zu den Volksgedichten als „modern“ bezeichnen und gleicht durchaus dem Geiste der zeitgenössischen Lyrik. Insbesondere spielt in beiden die „Ritterminne“ eine entscheidende Rolle. Der Vers der romantischen Kunstepik ist gewöhnlich leicht und spielend (Reimpaare mit vier Hebungen in der deutschen und nordfranzösischen Kunstepik), die Sprache voll Witz und Anspielungen; des Dichters Absichten liegen offen vor Augen, und seine persönlichen Gesinnungen kommen oft zu Worte. Wenn schon im Nibelungenliede durch den späten Bearbeiter der Sage der epische

Ton manchmal durch persönliche Urteile und Gefühlsäußerungen verletzt, die Farben des 12. Jahrhunderts stark aufgetragen und Helden wie Attila zu „galanten“ Rittern umgeschaffen werden, so kommt dergleichen in der Kunstepik ganz gewöhnlich vor: Turniere, Hoffeste, Aufzüge, Kleiderpracht stehen stark im Vordergrunde, das Wunderbare des Volksepos wird ins Phantastische, Märchenhafte oder Allegorische umgewandelt, der Dichter giebt in Vor- und Nachworten über sein Werk, dessen Zweck und Idee, Rechenschaft, unterbricht auch zu ähnlichen oder gar zu polemischen Zwecken die Erzählung und streift bisweilen hart an die Lyrik.

237. Ein paar Proben mögen zur Veranschaulichung dessen dienen, was dem romantischen Kunstepos eigentümlich ist. Lamprechts „Alexander“ beginnt also:

„Das Lied, das wir hier singen,
Soll euch zum Herzen dringen;
Von gutem Bau ist das Gedicht,
Vom Pfaffen Lamprecht ward's gefügt.
Er bot uns dar die Märe,
Wer Alexander wäre.

Alexander war ein kluger Mann;
Gar manche Reiche er gewann,
Eroberte gar manches Land;
Sein Vater Philipp war genannt.
Wer dies genau verlangt zu hören —
Das Makkabäerbuch kann's lehren.
Doch Alberich von Bisenzun
Ist's, der das Lied uns brachte zu.
Er hat's in welscher Sprach gedichtet,
Ich hab's auf deutsch uns hergerichtet.
Und niemand darf beschuld'gen mich:
Denn wie das Buch spricht, sprech' auch ich.
Da Alberich dies Lied erfand,
Da gab ihm Salomon Verstand;
Nichts anders sann ja dieser Mann,
Als er mit wahrem Wort begann:
Vanitatum vanitas
Et omnia vanitas.
‚Der Eitelkeiten Eitelkeit
Und alles ist nur Eitelkeit.‘
Er selbst erfuhr's mit Schmerzen,
Es lag ihm schwer am Herzen.
Und wollt' nicht läng're Zeit versitzen,
Zu weisen Schriften baß sie nützen;
Denn eines Menschen Müßiggang
Frommt weder Leib noch Seele lang.

Dran dachte Meister Alberich,
Und eben daran denk' auch ich.
Ich will nicht länger mich verweilen
Und gleich zum vollen Liede eilen.“

238. Heinrich von Veldeke erzählt Turnus' Tod:

„Herzog Äneas ganz und gar
Zum Kampfe gut gewappnet war;
So konnt' er Turnus wohl bestehn.
Der hatt' sich großen Siegs versehn,
Besaß er Waffen ja und Kraft.
Jetzt fand er einen halben Schaft,
Der vor ihm auf dem Grase lag.
Es war sein eigner, den er brach,
Als er vor kurzem kampfeswild
Rannt' auf des Herrn Äneas Schild.
Mit rascher Hand ergriff der Held
Den Schaft, der vor ihm lag im Feld,
Denn nach dem Leben er begehrte.
Mit diesem Schaft er kühn sich wehrte.
Das mochte kurze Zeit gelingen;
Doch konnt' er sich mit keinen Dingen
Vor Trojas Helden schützen,
Kein Widerstand mocht' nützen.
Ruh' hatt' er keinen Augenblick,
Es sicherte ihn kein Geschick
Vorm Schwert, das jener trug,
Und als es ihm ein Bein abschlug,
Da fiel er hin in großer Not
Und kam näher schon sein Tod.
Wohl freute sich Äneas da,
Als solches er geschehen sah,
Daß Turnus, ein so wackrer Degen,
Zu seinen Füßen so gelegen,
Ihm nicht mehr konnte schaden.
Er sprach zu ihm in Gnaden:
‚Willst du dein Land mir lassen?‘ —
‚Ja,‘ sprach der Mann gelassen,
‚Behaltet Ihr nur Land und Weib,
Doch lasset leben meinen Leib,

Zermartert, wie er jetzo ist.
Wollt Ihr mir schenken keine Frist,
Kann ich sie nicht verdienen,
Das ist nun klar erschienen.
So thut, wie's Euch gefällt,
Es ist nun so bestellt,
Daß Ihr besitzet die Gewalt,
Und für Lavinien ich bezahlt
Die Buße hart und schwer.
Denn Leben ja und Ehr'
Hab' ihrethalben ich verloren' —
So sprach der Recke wohlgeboren —
‚Doch was sich auch begeben,
Noch möcht' ich gerne leben;
Denn nimmer giebt es eine Not,
Die grimmig wäre wie der Tod.'
Der Held von Troja mit dem armen,
Doch edeln Turnus fühlt' Erbarmen,
Daß so entschlossen sprach der Mann.
Mitleidig schaute jetzt ihn an
Herzog Äneas; denn es war
Auch Turnus edel, das ist wahr,
Ein Fürst von edlem Stamm geboren,
Zu jeder Tugend auserkoren.
Drum wollt' er ihm das Leben
Und wollt' ihm ferner geben
Den Frieden und die Braut, die werte,
Und soviel Gut, als er begehrte,
Die Burgen und das weite Land
Und Schätze noch und reich Gewand.
Er wollt' ihm vollends gnädig sein;
Doch war ein böses Ringelein,
Das Turnus Pallas abgewann;
Es ziemte übel solchem Mann,
So edel war des Fürsten Blut.
Den Ring hatt' einst Äneas gut
Dem jungen Pallas übergeben.
Da Turnus diesem nahm das Leben,
Nahm er ihm auch den Fingerring.
Der Preis dafür war nicht gering,
Denn jetzt fand er dafür den Tod.
Als er die Hand Äneas bot
Und schon sein Dienstmann werden sollte,
Als sich Äneas neigen wollte
Zum Mann, ihn huldreich aufzunehmen,
Gab ihm's der Zufall, wahrzunehmen
Den goldnen Ring an seiner Hand.
Er sprach: ‚Nein, nun hat sich's gewandt;
Versöhnung kann hier nicht geschehen:
Ich hab' den Fingerring ersehen,
Den Pallas ich zu eigen gab,
Den du befördert in sein Grab
Und schicktest in den frühen Tod.
Doch dazu trieb dich keine Not,
Den Fingerring zu tragen
Des Freunds, den du erschlagen.
Das war gar üble Gier.
Die Wahrheit sag' ich dir:
Das sollst du mir entgelten,
Ich mag nicht länger schelten,
Nicht länger zu dir sprechen,
Den Pallas will ich rächen,
Der war an reiner Tugend reich.'
Das Haupt schlug er ihm ab sogleich."

Schon der leichte Vers läßt erkennen, daß der Achtung gebietende Ernst des Volksepos fehlt. Es findet sich aber auch in der Sache nichts von jener gewaltigen Heldenkraft, welche durch sich selbst Bewunderung erregt.

239. Fügen wir noch eine Stelle aus Wolframs „Parzival" bei, in welcher die höfische Pracht und die „Minne" geschildert werden:

„Der hochgesinnte Anschewein
Fuhr in die Hauptstadt prunkend ein.
Zehn Säumer ließ mit Gut er laden,
Die zogen munter auf den Pfaden.
Nachritten zwanzig Knappen da;
Den Troß man an der Spitze sah:
Die Pagen, Köch' und deren Knaben,
Die mußten vorn im Zuge traben;
Sein Ingesinde auserkoren,
Zwölf Kinder, alle wohlgeboren,
Am Ende nach den Knappen ritten,
Von guter Zucht, von süßen Sitten.
Wohl mancher war ein Sarazen'.
Nach ihnen war'n im Heer zu sehn
Acht Rosse, welche mit Zindal
Gedecket waren allzumal.
Das neunte seinen Sattel brachte.
Den Schild, des ich zuvor gedachte,
Ein wohlgemuter Knappe trug.
Es folgten weiter in dem Zug
Posauner, der man auch bedarf.
Ein Tambour wacker schlug und warf
Die Trommel in die Höhe. Doch
Hätt' es den Herrn verdrossen noch,
Wär'n nicht berittne Fiedler drei
Und Flötenspieler auch dabei.

Es hatten alle wenig Eile.
Selbst ritt dann hinterher mit Weile
Der Herr und der ihn hergefahren,
Der weise Schiffer wohlerfahren. . . .
Sie stiegen vor dem Saale ab,
Wo mancher Ritter Willkomm gab,
Die mußten wohl gekleidet sein.
Die Pagen liefen vor ihm ein,
Je zwei einander an der Hand.
Ihr Herr auch viele Frauen fand,
Gekleidet zum Entzücken.
Der reichen Kön'gin Blicken
War da bereitet große Pein,
Als sie ersah den Anschewein.
Der trug so minniglichen Glanz,
Daß sie erschloß ihr Herze ganz,
Es mocht' ihr lieb sein oder leid;
Sonst schloß es zarte Weiblichkeit.
Ein wenig trat zum Gast sie hin;
Dann bat um seinen Kuß sie ihn.
Sie nahm ihn selber bei der Hand;
Sie setzten sich, zum Feind gewandt,
Mitsamt in eine Fensterecke
Auf die gesteppte Sammetdecke,
Die über weichen Kissen lag.
Sie glich nicht sehr dem lichten Tag,
Die schöne Mohrenkönigin.
Sie hatte zarten Frauensinn;
Sie war, obschon an Würde reich,
Der tau'gen Rose wenig gleich.
Nach schwarzer Farbe war ihr Schein,
Die Kron' ein roter, lichter Stein:
Man sah ihr Haupt durch den Rubin.
Die Wirtin sprach mit mildem Sinn,
Wie lieb ihr wär' des Gastes Kommen:
‚Ich hab', Herr, schon von Euch vernommen,
Daß Ihr ein würd'ger Ritter seid.
So sei es Eurer Huld nicht leid,
Wenn ich Euch meinen Kummer klage,
Den ich im Herzensgrunde trage.'"

Übersichten über den „Parzival", den „Armen Heinrich" in den Lesebüchern von Buschmann (I) und Hense (I).

240. Dieses höfische Ritterepos des deutschen Mittelalters, auch das romantische genannt, hat einen italienischen Doppelgänger in dem „Rasenden Roland" Ariosts, der die Rittersage in Phantasterei auflöst, und einen späten Nachfolger in Wielands „Oberon".

241. Das religiöse Epos. Zum Kunstepos gehört auch das religiöse. Schon Wolframs „Parzival" will in erster Linie ein Gedicht vom heiligen Grale sein, enthält indes thatsächlich fast nur Rittergeschichten. Ähnliche Bewandtnis hat es mit dem schönen altfranzösischen Rolandslied. Aber Klopstocks „Messiade", Miltons „Verlorenes Paradies" und Dantes „Göttliche Komödie" stellen die Gattung rein dar. Diesen Gedichten ist die Erhabenheit des Inhaltes, der Ernst der Darstellung und selbst eine getragene äußere Form gemein; aber auch die Schwierigkeit, göttliche Personen, himmlische Geister und übernatürliche Wahrheiten befriedigend darzustellen. Von hervorragender Bedeutung sind in neuester Zeit Mackes „Vom Nil zum Nebo", Emilie Ringseis' „Der Königin Lied" und insbesondere Helles „Jesus Messias". Mit bewunderungswürdiger Ursprünglichkeit behandelt auch Seeber im „Ewigen Juden" die ewig siegreiche Macht des Christentums. Das religiöse Epos trifft leichter als das romantische den würdigen Ton des Volksepos. Denn sein Inhalt ist ja der gewaltigste und obendrein wirklich volkstümlich; er steckt auch der persönlichen Willkür des Dichters gewisse feste Schranken und stellt sachliche, nicht abzulehnende Forderungen an die Behandlung. Einen schwachen Ansatz zu einem wirklichen Volksepos mögen wir im deutschen „Heliand" erkennen. Dennoch erfüllt der religiöse Stoff nicht in demselben Grade, wie eine Volkssage, die

Phantasie des Volkes, und die spätern Dichter werden zu sehr von dem Kunstbewußtsein geleitet, als daß die Objektivität der Volksepen erreichbar wäre. Auch der Übergang in die Lyrik liegt sehr nahe (Klopstock, Ringseis).

242. Eine Probe aus Helle: Magdalena salbt den Herrn!

„Während des Sabbatmahls beginnet der hehre Messias
Abermals Worte der Lieb' und kündet die Tage der Aufnahm',
Wo er dem Vater das Opfer vollbringt, das Beide beschlossen.
Göttlich leuchtet das Angesicht Ihm; die Worte der Liebe
Fließen vom Munde wie Honigseim und füllen Marias
Horchendes Herz mit sonnigem Licht still-lächelnden Friedens.
Leise verläßt sie das Mahl; aus der Kühle des Seitengemaches
Bringt sie ein weißes Gefäß; demütig zum Meister sich wendend,
Während des Haares Geflecht gelöst an den Schultern herabfließt,
Hebt sie empor das Gefäß, — mit Salbe der köstlichsten Narde
Ist es gefüllt, mit duftigem Öl des Piskagewächses,
Fern im Indierland aus Wurzeltrieben und Fasern
Künstlich bereitet und purpurrot, wie die Blüten der Staude.
Über dem Haupte des Herrn zerbricht sie mit sorgsamer Rechten
Schweigend den engen Hals alabasternen Nardengefäßes;
Über das Haupt ausströmet der Duft wohlriechenden Öles.
Also zum Fürsten wird er gesalbt, zum König und Herrscher,
Ehe das Opfer beginnt auf ragendem Throne des Berges,
Also gesalbt zum Königstriumph. — Und nieder in Demut
Kniet Maria vorm Herrn und salbt ihm die göttlichen Füße —
Ehe sie wandeln den Schmerzensweg der Menschenentsühnung —,
Daß der Salbe Geruch das Haus durchdringet mit Wohlduft.
Alsdann fasset die Hand ins Gewoge des glänzenden Haares,
Das wie Schleiergeweb' ihr über den Busen hinabsinkt;
Niedergebeugt, umhüllt sie den Fuß mit dem Schmucke des Hauptes,
Trocknend mit weicher Hand das Öl der geschmeidigen Salbe.
Freundlich duldet's der Herr; Sein Haupt blickt milde der Guten
Segnend ins Aug', indes sie das Werk der Liebe verrichtet.

243. Von der gewaltigen Kraft, mit welcher Dante seinen Stoff ausgestaltet, gebe folgende Stelle eine Anschauung; sie ist freilich in den grellsten Farben geschrieben und soll die Rachewut eines Verdammten schildern:

„Den Mund erhob nun von der grausen Weide
Der Sünder, wischt' ihn ab sodann am Haare
Des Hauptes, das er hinten ganz zernaget,
Und sprach zu mir: ‚Du willst, daß ich erneu're
Verzweiflungsvolle Leiden, die mich quälen,
Noch eh' ich davon red', in der Erinn'rung.
Doch soll mein Wort zum Samenkorne werden,
Das Schmach keimt dem Verräter, den ich nage:
Magst du zugleich mich reden sehn und weinen . . .
So wisse denn: ich bin Graf Ugolino,
Und dieser ist der Erzbischof, ist Roger.
Nun hör, warum ich ein so böser Nachbar.

Wie ich in Wirkung seines argen Anschlags,
Da ich ihm traute, erst gefangen wurde
Und dann gemordet, brauch' ich nicht zu melden.
Doch Eines, was du nicht erfahren konntest,
Das heißt, wie grausam meine Todesqual war,
Sollst du vernehmen; hör, was er mir anthat.
Ein schmaler Spalt im Umkreis jenes Käfigs,
Der meinethalben jetzt der Hungerturm heißt,
In welchen man noch andre künftig einschließt —
Der hatte manchen Mond durch seine Öffnung
Mir schon gezeigt, als mir ein böses Traumbild
Den Schleier meines künft'gen Schicksals aufriß.
Mir war es, als ob dieser Wolf und Wölflein
Als Jagdherr hetzte hin zu jenem Berge,
Der den Pisanern wehrt, zu schaun nach Lucca.
Mit magern Hündinnen, voll Gier und Spürkraft,
Sandt' er Gualandi an des Zuges Spitze
Sich selbst voraus, Sismondi und Lanfranchi.
Nach kurzem Laufe sah ich schon ermattet
Den Vater und die Söhne, und mir schien es,
Daß scharfe Zähne ihre Weichen hackten.
Als ich erwachte vor dem Morgengrauen,
Hört' klagen ich im Traume meine Kleinen,
Die bei mir waren, und nach Brot verlangen.
Wohl grausam bist du, wenn's dich nicht betrübet,
Stellst du dir vor nur, was mein Herz nun ahnte,
Und weinst du jetzt nicht, warum weinst du sonst denn?
Sie wachten eben auf; die Stunde nahte,
Wo man uns Speise einzubringen pflegte,
Und jeder war ob seines Traums in Sorge:
Da hört' ich unter uns das Thor verriegeln
Des grausen Turms; ich blickte in das Antlitz
Der lieben Kinder, ohn' ein Wort zu reden.
Ich weinte nicht; mein Herz war wie versteinert.
Doch weinten jene, und mein Anselmuccio
Sprach: Vater lieb, was schaust du so, was hast du? —
Ich weint' drum nicht und gab auch keine Antwort
Den ganzen Tag, noch in der Nacht, die folgte,
Bis daß die zweite Sonn' am Himmel aufstieg.
Als dann ein schwacher Strahl des Lichts den Weg fand
In unsern Schmerzenskerker, und ich schaute
In vier Gesichtern meines Bildes Abdruck,
Da biß ich mir vor Schmerz in beide Hände.
Und jene meinten, daß ich's aus Begierde
Nach Speise thät', und sprangen auf urplötzlich
Und sprachen: Vater, du ersparst den Schmerz uns,
Den größern, issest du von uns; du gabst uns
Dies Jammerfleisch zur Hülle, nimm's zurück nun. —
Ich hielt mich still denn, sie nicht mehr zu kränken.
Wir alle blieben stumm für heut' und morgen.
Ha, harter Grund, daß du dich uns nicht aufthatst!
Und als wir nun zum vierten Tag gekommen,

Warf Gaddo sich mir ausgestreckt zu Füßen
Und rief: Mein Vater, willst du mir nicht helfen?
Er starb an selber Stell', und wie du mich schaust,
Sah drei ich fallen, einen nach dem andern,
Vom fünften bis zum sechsten Tag. Dann schwand mir
Das Sonnenlicht; ich tastete nach allen.
Drei Tage rief die Toten ich beim Namen —
Dann that der Hunger, was der Schmerz nicht konnte.'
So sprach er und ergriff, verdrehten Blickes,
Den jammervollen Schädel mit den Zähnen,
Die, wie bei Hunden, harte Knochen malmten.
Ha, Pisa! Schandfleck du des ganzen Volkes
Im schönen Lande, wo das sì ertönet! [1]
Weil denn die Nachbarn dich zu strafen säumen,
So sollen sich Capraja und Gorgona
Verrücken und des Arno Mündung sperren,
So daß er dich mit Mann und Maus ersäufe.
Denn wenn Graf Ugolino im Verdacht stand,
Daß er mit jenen Schlössern dich verraten,
Was mußtest du ans Kreuz die Kinder schlagen?
Von ihrer Unschuld gab die Jugend Zeugnis,
Jung-Theben! Uguccionen und Brigata
Und jenem Paare, das mein Lied schon nannte!

244. Historisch-politisches Epos. Die historische Art des Kunstepos ist in der frühern deutschen Litteratur weniger vertreten als in der romanischen. Vorbild war das selbst wieder nach griechischen Mustern gestaltete Meisterwerk Virgils, die „Äneide". Es ward diesem Dichter nicht vergönnt, sein Werk endgültig durchzuarbeiten. Von einigen daraus abzuleitenden Schwächen und von der im ganzen mangelhaften Charakterzeichnung abgesehen, muß die Äneide als echtes, würdiges Kunstwerk betrachtet werden. Den Vergleich mit Homer hält sie nicht aus, weil alle Glätte und Wärme der Darstellung den Reiz reiner Objektivität und naiver Einfachheit und den Reichtum des größern Dichtergenius nicht aufwiegt. Vgl. die Probe oben Nr. 148.

Der Virgil des Mittelalters heißt Torquato Tasso. Sein „Befreites Jerusalem" ist warm und phantasiereich und formgewandt in der Darstellung; das Wunderbare tritt großenteils als abenteuerlicher Zauber auf; die Helden entbehren vielfach der nötigen Kraft und des christlichen Ernstes, so daß sie ihrer erhabenen Aufgabe nicht recht würdig sind. Dennoch übertrifft „Das befreite Jerusalem" entschieden Camoens' „Lusiaden" (= Nachkommen des Lusus = Portugiesen), in denen insbesondere die „Maschinerie" der übermenschlichen Einwirkungen durch willkürliche Mischung christlicher und heidnischer Anschauungen Anstoß erregt. Das letztere Gedicht ist aber eine begeisterte und begeisternde Nationaldichtung und behandelt ein folgenschweres

[1] Italien; nach dem Ausdruck für „ja" unterschied man die romanischen Dialekte.

Ereignis der neuern Zeit: die Entdeckung Ostindiens durch Vasco da Gama. In unsern Tagen hat Schäle ein „Staufenlied“ in großem Stile gedichtet. Die Episoden sind leider zu lang und enthalten fast nur in Verse gesetzte Geschichtserzählung; aber die Anlage des Gedichtes und die Durchführung der Haupthandlung sind musterhaft. Schäle hat offenbar ernste Studien über die epische Kunst Homers gemacht.

K. E. Eberts „Wlasta“ und Pyrkers „Tunisias“ haben eine glückliche nationale Färbung. So auch Fr. X. Webers „Dreizehnlinden“; andere neuere Epen in engerem Rahmen (z. B. Brills „Singschwan“, der A. Jüngst „Konradin“, Weißbrodts „Genoveva“, Lavens „Jörg von Falkenstein“) nähern sich der einfachen poetischen Erzählung.

245. Das komische Epos. Aus der Klasse der scherzhaften Epen sei auf die von Zachariä („Renommist“, „Phaeton“, „Schnupftuch“, „Murner in der Hölle“), auf Kortüms „Jobsiade“ und auf das „Tierepos“ hingewiesen.

c) Das Prosaepos.

246. Seinem Umfang und seiner idealen Aufgabe nach reiht sich der Roman als „Epos der neuern Zeit“ an das poetische Volks- und Kunstepos an. Leider steht die Sorge, welche man auf eine kunstvolle und würdige Behandlung verwendet, nicht im Verhältnis zu der überwuchernden Menge der Leistungen. Im ganzen ist der Roman durch eine naheliegende Entartung ein Verderben für die Litteratur wie für die gute Sitte geworden.

Der Roman kann definiert werden als die prosaische, aber poetisch freie Erzählung eines bedeutenden Lebensgeschickes. Die Form heißt prosaisch, insofern die Sprache sich grundsätzlich nicht weit von der edeln Umgangssprache entfernt, und auch die Behandlung sich eng an den Stil der Geschichtserzählung oder Lebensbeschreibung anschließt. Aber der Roman nimmt sich rücksichtlich des Stoffes alle Freiheit der Dichtkunst, um einerseits ein bedeutsames Kulturbild voller und abgerundeter herauszuarbeiten und andererseits den vorwiegenden Zweck der Unterhaltung leichter zu erreichen. Immer ist festzuhalten, daß der Roman, wenn er auf litterarischen Wert Anspruch machen will, ein Kunstwerk sein muß, welches zur Förderung der geistigen Bildung, seiner Aufgabe entsprechend, beiträgt. Vgl. das über ganz prosaische Schriften ähnlicher Art (Stilistik Nr. 120) Gesagte.

247. Die bloße Unterhaltung müßiger Leser genügt dem Zwecke der ernsten Kunst nicht. Diese will nicht durch eine Fülle anziehenden, immer neuen Stoffes der Lesesucht und damit der Trägheit und Pflichtversäumung Vorschub leisten. Noch weniger ziemt es ihr, durch krankhafte Spannung und Erschütterung der Nerven, oder durch unnatürliche Empfindsamkeit und Liebeständeleien, oder überhaupt durch ungesunde Gefühle und schiefe Welt-

anschauungen ein Geschlecht heranzuziehen, ebenso weich und willensschwach im Handeln, wie eitel und gefallsüchtig im Umgang und verschroben im Denken und Fühlen. Von noch schlimmern Schäden, welche die entartete Romanschreibung anrichtet, braucht nicht weiter die Rede zu sein.

Die Schilderung von Welt und Leben muß nicht der Neugier allein dienstbar gemacht werden und immer natürlich, wahr und gesund bleiben. Der Romanschreiber verzichtet ja darauf, eine merklich höhere Wirklichkeit zu schaffen, wie es der Dichter thut; er giebt sich wenigstens den Anschein, die gewöhnliche Wirklichkeit gleichsam auszugsweise abzuspiegeln: um so schimpflicher ist es also, wenn er nicht etwa eine poetisch verklärte, sondern eine ganz verkehrte, weder in das Reich der Dichtung noch ins Leben passende Wirklichkeit darstellt; eine solche kann auch Geist und Herz des Lesers nur verbilden.

Die einfache treue Abschilderung der Wirklichkeit kann indes ebensowenig genügen. Besonders in der neuesten Zeit bemüht man sich, durch Kleinmalerei zu wirken, und gerade die unbedeutende und unschöne Seite von Natur und Leben mit wissenschaftlicher Treue zu zeichnen. Die Kunst aber soll über diese prosaische Wirklichkeit, die man besser anderswie kennen lernen kann, emporheben. Auch der Roman, wenn er gut sein soll, fordert höhere geistige Arbeit. Da gilt es Charakterzeichnung von Personen und Völkern, umfassende und wahre Zeit- und Kulturbilder, treue Abbildung politischer, religiöser und wissenschaftlicher Strömungen, die Darlegung des innern Entwicklungsganges der „Helden", vor allem aber einheitliche Durchführung der Erzählung, kunstreichen Aufbau der Handlung und wenigstens eine indirekte Darstellung der höchsten Ideale des Lebens. Erst wenn für einen tiefern Gehalt gesorgt ist, werden die Thee- und Kaffeegespräche, Spiegel- und Putzscenen, und was dergleichen seichte Zeitvertreibe sind, sich nicht mehr so breit machen; dann braucht es nicht das ängstliche Hinhalten des neugierigen Lesers, das unbegründete Abreißen des Fadens an solchen Stellen, wo das Geheimnis nahe daran war, verraten zu werden, nicht mehr die zwecklosen Schachtelscenen und endlosen Beschreibungen; dann darf endlich auch Druck und Ausstattung etwas sparsamer gehalten sein. Wahrhaft künstlerische Romane werden den Geschmack an ernstern Büchern nicht ersticken; die Romanschreibung selbst wird mehr und mehr wieder zu wahren und lehrreichen Geschichten zurückkehren und dem Geiste des Lesers eine gesunde Nahrung bieten.

248. Der ernste Roman ist entweder rein episch, oder teilweise lyrisch, didaktisch oder dramatisch geschrieben. Dem Inhalte nach schildert er entweder das gewöhnliche bürgerliche Leben, oder das Leben einer besondern Menschenklasse, oder die öffentliche Thätigkeit. Erwerb, Wissenschaft, Kunst, Politik und Religion können das Hauptinteresse auf sich ziehen. Tendenzromane heißt man solche, welche eine bestimmte Absicht des Schriftstellers

grell hervortreten lassen. Es giebt endlich komische, ironische (humoristische) und satirische Romane.

Zwei Romane von K. Landsteiner seien als schöne Muster genannt: „Aus dem Leben eines Unbekannten“ und „Die Kinder des Lichtes“, ersterer durch Einheit der Anlage, letzterer durch Darlegung der Kulturverhältnisse (in Österreich vor 1848) besonders ausgezeichnet. Die unnachahmliche „Fabiola“ ist in aller Händen. Reich an höchst kunstvollen Stellen sind Manzonis „Verlobte“ und Goldsmiths „Landpfarrer von Wakefield“, beide ebenfalls allgemein bekannte Meisterwerke.

Hier folgt eine Stilprobe aus Spillmann, „Die Wunderblume von Woxindon“ I. Bd., Kap. 11:

Was sich bei einer Lustfahrt auf der Themse begeben und von einem Zwiegespräch zwischen der Königin und Frith.

Der schöne Frühlingsnachmittag hatte viele Menschen auf den Strom gelockt, welcher von allerlei so großen als kleinen Fahrzeugen wimmelte, die mit ihren Wimpeln und Flaggen und dem geputzten Volk sich gar fröhlich ausnahmen. Vom jenseitigen Ufer tönte Musik, dieweil dort der „Pariser Garten“ lag; die Fahnen über seinen Zelten winkten dem jungen Volk zu allerlei Spiel und Kurzweil. Dorthin eilten viele Kähne; manche aber fuhren auch wie wir stromauf und ab, um die liebe Sonne, den schönen Fluß und dessen Ufer zusamt dem Anblick der Stadt mit ihren schier zahllosen Häusern, Palästen und Kirchen zu genießen. Bis Westminster, dessen ehrwürdiger Bau jetzo im Sonnenlichte in ganzer Schönheit und Pracht mit den so hohen als zierlich gegliederten Fenstern strahlte, hatte Bill Bell das Boot hinaufgerudert, dann ließ er es langsam stromabwärts treiben bis in die Nähe der Londoner Brücke, deren greuliche Trophäen wir dem Edelfräulein und ihrem Bruder nicht zeigen wollten und derohalb rechtzeitig beidrehten. Babington saß neben Bill Bell am Steuer; ich mit den beiden Geschwistern in der Mitte des Kahnes, vor uns St. Barbe und Poley. Wir nannten dem Knaben, der fleißig fragte, die Kirchen und vornehmern Häuser und wunderten uns über die klugen Bemerkungen, die er oftmals dabei machte.

„Und was ist das für ein düsteres Gebäude mit den vielen vergitterten Fenstern, das da drüben hart am Ufer steht?“ forschte er.

„Das ist die Clink,“ sagte ich. „Es liegen wohl ein Viertelhundert katholische Priester darin gefangen, und manche unserer Blutzeugen haben in diesem elenden Käfig geschmachtet.“

„Und jetzo ist Onkel Robert da eingesperrt,“ entgegnete der Knabe. „Bitte, Babington, steure uns recht nahe hin, daß wir den lieben Ohm etwa am Fenster seines Kerkers sehen!“

„Gewiß,“ sagte Babington, „wenn er sein Gelaß auf der Stromseite hat; denn der Sonnenschein hat alle Gefangenen an ihr Gitterfenster gelockt. Seht nur, Kopf an Kopf schauen sie auf den Strom hinaus.“

Wirklich erblickten wir näher hinzufahrend alle Kerkerluken von den Eingesperrten besetzt, und es dauerte auch nicht lange, so hatten die guten Augen des Knaben in einem Fenster des obersten Stockes hart unter der Dachrinne seinen Oheim erkannt. Er rief ihm also laut zu: „Onkel Bob! Onkel Bob!“ und Miß Anna schwenkte ihr Tüchlein. Der Gefangene erkannte die Kinder ebenfalls und streckte ihnen zum Gruß seine Hand zwischen den Eisenstäben hinaus. Da aber gerade vor dem Gefängnis die Strömung so heftig war, konnte Bill Bell den Kahn nicht lange auf

demselben Fleck halten, ließ uns also vorbeitreiben und kehrte dann in einem Bogen wieder zurück. Solches wiederholte er zwei- oder dreimal. Das schien den Wächtern auffällig, und sie fingen an uns zuzuschreien, was wir vor der Clink verloren hätten, und wir sollten uns von hinnen heben. Auf sothanes Geschrei nahten sich von der Mitte des Stromes etliche Kähne mit jungem Volk und Spießbürgern; die schrieen uns zu: „Papisten! Papisten!“ Und ob wir etwa von unsern Baalspfaffen, so da droben von der Königin freie Wohnung hätten, Lossprechung unserer Verrätereien und Ablaß unserer Sünden verlangten? Ob wir etwa gar Pläne schmiedeten, die schwarzen Vögel aus ihrem Käfige zu befreien?

Es war nun Babington selten aufgelegt, den Londoner Spießbürgern aus dem Wege zu gehen, und hätte er es auch hier auf einen Streit wohl ankommen lassen, wenn nicht sowohl das Edelfräulein als St. Barbe gebeten und gemahnt hätten, rasch weiter zu fahren. Der letztere stand überdies auf und rief den Wächtern zu, ob sie ihn nicht kennten? Da schallte aus einem der uns umzingelnden Kähne der Ruf: „Es ist des Walsingham Neffe! Hut ab, ihr Bürger!“ Worauf sowohl die Wachen am Lande als die Insassen der Kähne uns mit Entschuldigung fürbaß ziehen lassen wollten, wenn nicht just in diesem Augenblicke ein neues großes Boot, das während unseres Geschreis rasch stromabwärts geschossen kam, sowohl uns als die Londoner überrascht hätte.

Das Boot war über die Maßen prächtig; den Bug zierte ein vergoldetes Einhorn mit dem englischen Wappen; über die Flanken hingen reiche Teppiche bis auf die Wellen des Stromes; zierlich geschnitzte und bemalte Säulen trugen ein Zeltdach aus roter und weißer Seide und Sammet, reich mit Goldschnüren, Quasten und Fransen verziert; Straußenfedern nickten auf den Ecken, eine große vergüldete Krone überragte in der Mitte das Gezelt und eine seidene Flagge mit dem Andreaskreuz wehte vom Stern des Prachtschiffes. Vorn am Buge standen zwei in schwarze und rote Puffröcke gekleidete Hofdiener mit silbernen Stäben und riefen mit Stentorstimme: „Platz für die Königin!“

In der That war es keine geringere als Elisabeth, welche den schönen Frühlingstag mit ihrem Hofstaate zu einer Flußfahrt von Richmond nach ihrem Schloß bei Greenwich benutzen wollte. Dabei war sie mit ihrem von vortrefflichen Ruderknechten bemannten Schiff, wie gewohnt, den andern Kähnen des Gefolges, von denen die ersten kaum sichtbar waren, weit vorausgefahren. Sie saß auf Sammetpolstern unter dem Thronhimmel des Zeltdaches in ebenso kostbare als prachtvolle Gewänder gekleidet, anerwogen sie, obschon sonst gar geizig, doch, was Kleiderpracht angeht, nichts gespart hat, und man sagt, sie habe an die 3000 seidene und sammetne Röcke hinterlassen. In dem Stück — und noch in etlichen andern — ist sie die echte Tochter der Anna Boleyn gewesen! Niemals habe ich sie näher gesehen als bei jener Begegnung auf der Themse vor der Clink, und ihr so prächtiges als stolzes Bild hat sich meinem Gedächtnis lebhaft eingeprägt. Auf dem Scheitel trug sie ein kleines güldenes Krönlein, um den Nacken spreitete sich als wie ein aufgeschlagenes Pfauenrad die aus den kostbarsten Brabanter Spitzen gefertigte Halskrause; das Mieder blitzte von Edelgestein; die gewaltig dick gepufften Oberärmel aus himmelblauem Sammet waren mit kreuzweise aufgenähten lilafarbenen Bändchen wie mit einem zierlichen Netzwerk übersponnen, und der weiße Atlas des Unterkleides trug so Goldstickereien als Perlenschmuck. Aber mehr noch als sothane glänzende Hülle verriet der stolz erhobene Kopf, der durchdringende, herausfordernde Blick die Königin. Sie war einst schön gewesen; jetzo hatten heftige Leidenschaften noch mehr als die 53 Jahre ihres Lebens das Gesicht entstellt, und die Künste ihrer Kammermädchen vermochten mit Schminke und ähnlichen Mittelchen den Schaden nicht mehr ganz zu verhüllen. Zu ihren Füßen saßen zwei Edeldamen und etliche Edelfräulein. Gewöhnlich waren selbige so gewählt, daß deren Schönheit den Glanz der Königin

nicht gar zu sehr verdunkelte. Ihr gegenüber saßen und standen etliche Höflinge, darunter Sir Christopher Hatton und der neue Günstling Sir Walter Raleigh, so den in den Niederlanden weilenden Earl of Leicester ersetzen mußte.

Hatte aber nicht so viel Zeit, diese Beobachtungen zu machen, als es in Anspruch nimmt, sie geziemend in Worte zu kleiden, und schon lag das Boot der Königin hart neben uns. Elisabeth hatte die Unruhe der Wachen am Ufer und die Bewegungen der uns umzingelnden Kähne schon von ferne erschaut, auch die Rufe „Papisten“ gehört und rasch Befehl gegeben, auf uns zuzusteuern, und da war sie jetzo, uns von ihrem Sitze unter dem Zeltdache aus mit Augen wie Karfunkelsteinen anblitzend.

Kann sich männiglich denken, daß wir erschrocken sind!

„Was giebt's hier? Was geht hier vor?“ rief die Königin mit einer wahrlich nicht freundlichen Stimme. Die Kähne, so uns bedrängt hatten, schwenkten zur Seite, und wir lagen nun mit dem königlichen Schiffe fast Bord an Bord.

„Antwortet Uns niemand?“ fragte die Königin mit steigendem Unwillen. „Man hat hier ‚Papisten‘ gerufen — was ist's?“

Babington und ich waren aufgestanden, um uns zu entschuldigen. Da erblickte aber Elisabeth St. Barbe und rief mit einem scharfen Lachen: „Ei, sieh da, der Neffe Walsinghams! In einer etwas absonderlichen Gesellschaft, wie es scheint! Oder sind die Herren nicht Papisten, so mit den saubern Vögeln da droben ein frommes Gespräch führen wollten? Ei, ei! was wird der Herr Oheim dazu sagen? Und hier Unsere vielliebe Judith Cecil, des großen Burghley vielumworbene Tochter, die ansonst, wenn meine Augen mich nicht gänzlich getäuscht haben, St. Barbe unter der Schar ihrer Anbeter den Vorrang einräumte? — Gute Judith, seht Euch doch einmal den treulosen Ritter an und werft Eure schönen Augen auf die reizende Circe, so ihn, wie es scheint, bezaubert hat!“

„Majestät,“ entgegnete die Angeredete, ein schöneres Mädchen, als sonst Elisabeth in ihrer Nähe duldete, und die sie vielleicht just derohalben mit solcher giftigen Bemerkung verwunden wollte, „Majestät scheinen doch meinen Einfluß gar zu sehr zu überschätzen, und möchte ich eher den gegenwärtigen Hof fragen, wie es komme, daß dieser junge Herr solche Gesellschaft ihm vorziehe.“

Die Königin warf einen bösen Blick auf die Jungfrau, die mit edlem Anstande diese Worte geredet hatte, sagend: „Sehr ehrend für die Ritter und Damen meines Hofes und wohl auch für Uns selbst! Pfui, Miß Cecil! Wenn es nicht um Euern hochverdienten Vater, meinen unersetzlichen Lord Schatzmeister, wäre, ich würde Euch da droben in der Clink eine Zelle anweisen, in der Ihr etliche Wochen Eure Anstandsregeln betrachten könntet! — Aber damit sind Wir von Unserer Untersuchung abgekommen. Du da, kleiner Mann, sollst Uns sagen, was es hier gegeben hat! Du wirst mich nicht anlügen. Also geschwind, wie heißt du, wer sind die andern und was hat es hier gegeben?“

Frith hatte sein Barett in die Hand genommen und schaute aus seinem klaren blauen Augenpaar unter der Fülle blonder Locken, so ihm etwas verworren um das frische Knabengesicht hingen, ernsthaft, aber gar nicht erschrocken die Königin an. Er sagte uns nachher, es sei ihm zuerst der Gedanke gekommen, ihr Vorwürfe zu machen, daß sie die Priester einkerkern und hinrichten lasse; der Schutzengel habe ihm aber leise zugeflüstert, er solle das lieber nicht thun, und so antwortete der Knabe auf die Frage Elisabeths ganz einfach:

„Ich heiße Frith Bellamy und wohne auf dem Schlosse Woxindon, nicht sehr weit von hier, jenseits des Johanniswaldes. Ihr müßt Euch aber von der Kreuzbuche an rechts halten, maßen der Weg links ins Dorf Harrow führt.“

„Das ist für den Fall, daß ich dich einmal besuchen will,“ lachte die Königin, und auch die Edelfräulein kicherten überlaut, Miß Cecil ausgenommen, die sehr

ernst dasaß. Der Knabe nahm aber das Kichern schier übel und sagte: „Oh, es haben schon andere Könige unser Haus besucht; und mein Urgroßvater, der auch Frith hieß, ist im Kampfe für Euern Ahnherrn gegen Richard III. zu Bosworthfield gefallen! Aber wenn Ew. Majestät uns besuchen, so bitte ich, diese Damen, so mich auslachen, nicht mitzunehmen."

Diese Bemerkung des Knaben machte offenbar einen günstigen Eindruck auf Elisabeth, und mit mehr Freundlichkeit als bisher sagte sie: „Nicht übel, kleiner Mann, Wir wollen Uns deinen Wunsch merken. Und nun, wer sind die andern? Die junge Dame da ist wohl deine Schwester?"

„Gewiß, Majestät, sie heißt Anna. Ich habe noch eine andere Schwester, die Maria heißt."

„Und welche von beiden hast du lieber?" fragte die Königin, mit der schweren goldenen Schnur spielend, so sie statt eines Gürtels um den Leib geschlungen trug.

„Ich habe sie beide gern. Bald ist mir Anna lieber, wenn ich spielen und herumtollen will, bald Maria, wenn ich Lust zum Beten und Lernen habe."

„Und nun nenne mir auch die Herren in Eurem Schiffe!"

„Gern. Dieser hier mit dem schönen Mantel und feinen Wams ist Mr. Babington; den habe ich sehr lieb, dieweil er mich auf dem Pony reiten lehrt, auch mir viele Soldaten und eine ganze Jagd auf festes Papier gezeichnet hat; gemalt hat sie dann Anna, und beim Ausschneiden habe auch ich geholfen. Und dieser Herr in dem schwarzen Wams ist Mr. Windsor; den kenne ich noch nicht lange, aber habe ihn doch schon ganz gern, maßen er mich soeben mit feinem Kuchen, süßem Wein und mit diesen goldenen Südäpfeln bewirtet hat, wie in unserem Garten keine wachsen, der sonst wegen seines feinen Obstes berühmt ist." Dabei zog der Knabe eine Orange, von denen ich ihm etliche in die Tasche geschoben, hervor und zeigte sie der Königin, die zusehends eine bessere Laune verriet. „Die beiden andern Herren kenne ich erst seit ein paar Stunden und weiß nicht, wie sie heißen; der große ist sehr ernst und der kleine spaßig; er hat mich zum Erzbischof von Canterbury machen wollen."

„Nun, Sir Christopher Hatton, bei meiner Ehre, von gegenwärtigem Knaben könnt Ihr lernen, wie man als Ceremonienmeister die Besuchenden seiner Königin vorstellen soll! Da hört man doch nicht nur die trockenen Namen und Titel, sondern auch die Fähigkeiten der Vorgestellten."

Hatton entgegnete lachend, eine sothane offenherzige Vorstellung möchte bei Hofe ein gar gefährliches Amt sein und sich eben nur für Kinder und Narren eignen, von denen das Sprichwort sage, daß sie die Wahrheit reden. Übrigens wolle er seinem Amte gemäß die Vorstellung einigermaßen ergänzen. Und so sagte er der Königin das Nötigste über unsere Familien und unterließ auch nicht beizufügen, wir seien zwei von jenen jungen reichen Papisten, von denen kürzlich bei Hofe die Rede gewesen sei.

Worauf die Königin ihre Brauen wieder unmutig zusammenzog und Babington und mir einen keineswegs huldreichen Blick zuwarf; mein Freund aber, immer schlagfertiger als ich, beeilte sich, mit einer tiefen Verneigung zu erklären, daß er, seine religiöse Überzeugung abgerechnet, Gut und Blut seiner rechtmäßigen Fürstin zu Füßen lege. Der schöne jugendliche Kavalier in seiner kostbaren Kleidung machte doch sichtlich einen günstigen Eindruck auf die Königin; sie glättete ihre Stirne und sagte, wir sollten ihr demnächst bei Hofe unsere Aufwartung machen, „wenn etwa die Herren mich als eine vom Papst Gebannte nicht für **vitanda** betrachten, will sagen für ein räudiges Schaf, so gemieden werden muß," fügte sie mit einer hämischen Grimasse bei.

War froh, daß sie sich jetzo wieder dem kleinen Frith zuwendete, der noch mit seiner Orange in der einen und der Mütze in der andern Hand dastand. „Du

bist auch katholisch," rief sie ihm zu. „Man wird dich also auch gelehrt haben, ich sei vom Papste gebannt — gesteh es nur!"

„Was ist das — gebannt?" fragte der Knabe.

„Verflucht! dem Teufel übergeben!"

„Nein — so etwas hat man mir nie gesagt. Alle Tage muß ich für Euch beten, und man hat mich gelehrt, daß ich Euch Treue schulde, ja wenn ich einmal groß bin, mein Leben für Euch wagen muß, wie mein Ahne zu Bosworthfield. Neulich kam Vetter Page und sammelte die freiwilligen Gaben für die Flotte gegen Hispanien, und da hat die Großmutter von ihren 100 Pfund Leibgeding 10 gegeben, und so der Vater und wir alle, und auch ich habe aus meiner Sparbüchse eine halbe Krone dazu gethan."

„Ei, wie großmütig von dir! Du würdest mir am Ende auch den schönen güldenen Südapfel schenken, wie du ihn nanntest, wenn ich dich darum bäte?"

Da stutzte Frith einen kleinen Augenblick, und schon wollte die Königin, so ihn scharf beobachtete, den Mund spöttisch verziehen, als er rasch entschlossen antwortete: „Gern. Fangt ihn! Es wäre schade, wenn er in die Themse fiele." Und schon flog die Orange der Königin in den Schoß. „Ich habe noch einen, wollt Ihr diesen auch? Sonst bringe ich ihn meiner lieben Großmutter und Schwester; die können ihn sich teilen."

„Und sonst hättest du auch diesen, den du mir geschenkt, ihnen gebracht? Ja? Du bist wirklich ein braver Knabe, Frith Bellamy. Wir wollen nachher überlegen, wie Wir dich belohnen können. Jetzo erzähle Uns noch, was sich hier vor der Clink abspielte, als Wir den Fluß heruntergefahren kamen."

„Oh, das war nicht viel. Seht Ihr da droben das vierte Fenster in der Reihe unter der Dachtraufe und den Mann, der auf uns herabschaut? Das ist mein lieber Oheim Bob; der sitzt da oben gefangen, weil er eine heilige Messe gehört hat, und den wollten Anna und ich begrüßen. Da kamen aber gleich die Wächter da drüben mit ihren Spießen und Hellebarden, und etliche Kähne umzingelten uns, und die Leute schrieen: ‚Papisten! Papisten!' wie sie es immer thun, um uns zu lästern. Und das ist alles. Und nun möchte ich Ew. Majestät um die große Gnade bitten, uns den guten Oheim, so nichts Böses gethan hat, freizulassen, maßen es ein gar bitteres Ding ist, im Gefängnis zu sitzen, wie ich heute Nacht in der Newgate erfahren habe."

„Wie? was? in der Newgate? Bist du selbst gefangen gewesen? Das muß ich ausführlich hören. Erzähle!" rief Elisabeth.

Und Frith erzählte ähnlich, wie er es schon gethan, sein Abenteuer, wozu die Königin bald lachte, bald schalt. Als er seine Geschichte zu Ende hatte, sagte Elisabeth: „Was deine Bitte um Freilassung deines Oheims angeht, so wollen Wir die Sache nicht übers Knie brechen, sondern erst die Meinung Unserer Räte darüber hören. Was aber den Lohn angeht, den ich dir bestimmt habe, so will ich ihn dir gleich verkünden: Du sollst an den Hof kommen und mein Page sein. Ich werde selbst dafür sorgen, daß du zu einem frommen evangelischen Christen und zu einem treuen Diener des Thrones erzogen werdest, anerwogen ich in dir gute Anlagen des Kopfes und des Herzens entdeckt habe und nicht will, daß selbige in Papisterei verderbt oder doch auf einem Landedelsitz verkümmert werden. Gleich jetzo kannst du mit Uns fahren; steig in Unser Boot herüber!"

Der Knabe erschrak und faßte unwillkürlich den Arm seiner Schwester, und auch mir gab es einen Stich ins Herz, dieweil ich an das harte Leben und den schweren Kampf dachte, der ihm sicher bevorstand, wenn er seinem Glauben treu bleiben wollte. Aber was war gegen den Willen der Königin zu machen? Höchstens einen Aufschub konnten wir erflehen, indem Miß Anna, von Babington und mir kräftig unterstützt, der Königin vortrug, daß ja des Knaben Vater noch unbestattet

zu Hause liege, und daß sie daher gnädigst eine Frist von einer Woche so für die Leichenfeier als für die nötigste Ausrüstung des Bruders gestatten wolle. Solches hat sie denn endlich, wiewohl nicht sehr huldreich, zugestanden, nachdem wir uns verbürgt, daß der Knabe an den Hof gebracht werde, und St. Barbe den Auftrag gegeben, über die Erfüllung sothanen Versprechens zu wachen.

In währender Zeit war das Gefolge der Königin, so aus einem Dutzend geschmückter Kähne voll geputzter Hofleute, Herren und Damen, bestand, schon länger eingetroffen, und hatte Mühe genug, wie auch wir, mit Rückwärtsrudern sich vor der Clink zu halten, da dem königlichen Boote niemand vorfahren durfte. Am Ufer aber hatte sich eine große Menge Menschen versammelt, alle neugierig, die Königin zu sehen und zu vernehmen, was da vorgehe. Die Leute schwenkten ihre Mützen und schrieen aus Leibeskräften: „Es lebe Elisabeth! Dreimal drei Hoch auf die jungfräuliche Königin!“ Und da sie hörten, die Königin rede mit etlichen Papisten, brüllten sie: „No-Popery!“ Einige riefen auch, sie solle heiraten und dem Thron einen protestantischen Erben schenken. Das nahm sie aber übel, wie sie auch das Parlament schon wiederholt wegen der gleichen Bitte zornig ausgescholten hatte, und gab den Ruderern Befehl, weiter zu fahren.

2. Kleinere epische Gedichte.

249. Der geringere Umfang der Dichtung hängt hier aufs engste mit der geringern Bedeutung des Inhaltes zusammen. Vielfach ist auch schon der Ton leicht, der Vers kurz und die Absicht des Dichters gar nicht darauf gerichtet, durch die Größe des Gegenstandes Bewunderung zu erregen. Die beschreibenden, lehrhaften oder halb lyrischen Gedichte verschmähen auch aus andern Gründen einen großen Umfang. Hier sind zu besprechen: die einfache Erzählung, die epische Beschreibung (Nr. 254), das Lehrgedicht (Nr. 259), die Zwittergattungen zwischen Epik und Prosa (Nr. 271) und zwischen Epik und Lyrik (Nr. 277).

a) Die poetische Erzählung.

(Vgl. Stilistik Nr. 88 ff.)

250. Veränderung des Tones. Bei aller Verwandtschaft des Tones in den besten Erzählungen mit dem Tone des großen Epos sind doch auch erhebliche Unterschiede zu beobachten. Der Stoff verliert an Gewicht und daher auch an Interesse; die Arbeit des Dichters tritt darum anspruchsvoller hervor. Er ändert freier die Überlieferung oder erfindet die ganze Erzählung; er drängt seine Person, seine Ansichten und Neigungen, seinen Witz und Spott nicht mehr so zurück und versetzt die Handlung eher in die nächste als in die fernste Vergangenheit. Der Zweck der Unterhaltung gewinnt in der poetischen Erzählung an Einfluß und droht ihren künstlerischen Wert zu beeinträchtigen. So verändert sich also der epische Ton: er wird subjektiver und lyrischer, oft scherzhaft und satirisch, oder lehrhaft und halbprosaisch.

251. Eigenschaften. Der Erzähler ergreift seinen Gegenstand mit lebhafter Einbildung und warmer Zuneigung, lebt ganz in der Sache, die ihm wie gegenwärtig vor Augen steht, bekundet die genaueste Bekanntschaft mit den Charakteren und Absichten der Personen, die sich in Einzelhand-

lungen und Reden treffend äußern. Kurze malerische Beschreibungen sind sehr dienlich; auch das Wunderbare hat seinen Reiz. Die Erzählung darf aber nicht ein bloßes Spiel mit schönen Bildern, heitern Scenen, witzigen oder seltsamen Einfällen sein, sondern muß geistigen Gehalt haben, wie etwa der „Arme Heinrich“ von Hartmann von Aue, der „Gute Gerhard“ von Rudolf von Ems, Chamissos „Abdallah“, und dazu künstlerische Einheit und raschen Gang der Handlung. Ein volkstümlicher Ton giebt der poetischen Erzählung einen besondern Wert: Claudius, Gellert, Pfeffel; Bechstein, G. Görres (im „Festkalender“).

252. Die rein epische Erzählung von bedeutendem Gehalt ist am besten. Wir finden sie schon bei Homer in das achte Buch der Odyssee eingeschaltet. Historische Stoffe (z. B. Graf Eberhard den Rauschebart) hat Uhland in ähnlicher Weise, mit uneigennütziger Freude an dem Gegenstande, ohne weitere Nebenabsichten und mit vaterländischer Begeisterung dargestellt. Man hat solche Dichtungen, die sich wie Teile eines großen Epos lesen, sehr passend epische Rhapsodien genannt. Beispiele in Kehreins Lesebuch II.

Über Sagen, Legenden und Märchen siehe unten Nr. 271.

253. Die Idylle hat gleichfalls rein epischen Charakter, aber behandelt einen ganz eigenartigen Stoff aus jenen einfachsten Lebenskreisen, in denen die Bedürfnisse der höhern Kultur oder, inmitten derselben, doch die Forderungen des öffentlichen Lebens sich nicht geltend machen, und die Freuden bescheidener Anspruchslosigkeit um so sicherer genossen werden. Die Beschreibung der schlichten Verhältnisse, unter welchen der Mensch, vorzugsweise auf das Familienleben beschränkt, im unmittelbaren Anschluß an die damit gegebenen Beschäftigungen und die äußere Natur, und sozusagen zum Trotze der benachbarten höhern Kultur oder Lebensart mit ihren reizendern Genüssen, sein volles Glück findet, bildet also die eine Hauptaufgabe des Idyllendichters. Aber die Beschreibung der Natur, der einfachen Sitten und der geraden, unverdorbenen Charaktere muß in eine schlichte und anziehende Handlung ganz verwoben, ja selbst, soviel möglich, des Lebens einer gemütvollen, wenn auch nicht sehr bewegten Handlung teilhaftig werden. Die Idylle ist zwar, wie ihr Name besagt, ein „anspruchsloses Bild“ aus der nicht weit über die Alltäglichkeit erhobenen Wirklichkeit, und den wenig idealisierenden Genrebildern in der Malerei vergleichbar; allein sie ist doch ein Bild, wie es ursprünglich in große Epen von sehr friedlichem Charakter (vgl. Homers Odyssee 6. und 7. Buch, Gudrunlied 6. Abent.) eingelegt wurde. Die Idylle erzählt also vor allem eine Handlung und zwar eine mehr oder minder alltägliche Handlung des Privatlebens. Sie giebt derselben aber einen besondern Reiz, indem sie zugleich die unschuldigen Freuden der „reinen Menschennatur“ beschreibt. Da wir nämlich den Druck und die Qual des Lebens zu einem großen Teil den

bürgerlichen und staatlichen Verhältnissen einer fortgeschrittenen Kultur zuschreiben, so sehen wir gern in der Annäherung an den Naturzustand einen Schritt zu ungestörtem Glücke. Indem wir diesen Zustand als ein paradiesisches Leben ohne unbefriedigte Bedürfnisse, ohne ungeregelte Leidenschaften, ohne peinliche Standesunterschiede ausmalen, träumen wir uns in eine schönere Welt reiner Freuden für Sinn und Geist hinein. Hier ist der Idyllendichter heimisch. Er verklärt also die alltägliche Wirklichkeit, jedoch immer, ohne aus ihr herauszutreten und ohne geradezu Märchen zu dichten. Er schweigt nicht einmal von Leiden und Verdrießlichkeiten; aber diese sind nur ein Tropfen im Freudenkelche, der selbst keineswegs ein Inbegriff der allerhöchsten Wonne ist.

Die Sprache der Idylle muß zugleich in behaglicher Breite dahinfließen und doch öfter in Wechselreden dramatisch belebt werden, immer aber einen lieblichen und einfachen Ton einhalten und sich ganz und gar den vorausgesetzten Verhältnissen anpassen. Auch der Leser muß sich in der neuen, vom Dichter geschaffenen Welt völlig heimisch fühlen.

Nicht gut hebt der Dichter den Gegensatz des „idyllischen" Lebens zu einem andern Lose ausdrücklich hervor: er muß vielmehr absichtslos das Glück eines bescheidenen Daseins schildern. Noch weniger darf er den Schein erwecken, als wolle er es selber belachen, noch es so übertrieben und mit so weichen Empfindungen schildern, daß er dem Leser ein Lächeln abnötigt. Wenn er aber gar Derbheit oder Roheit an die Stelle der Einfachheit und Natürlichkeit setzt, oder ein ganz besonderes Wohlbehagen am Duft von Kaffee und Thee und gebratenen Kartoffeln kundgiebt, so lachen wir über den Dichter. Da unsere heutige Lebensart der Natur sehr fern steht, so sind nicht mehr die niedern, sondern die mittlern Stände oder auch die einfachsten Verhältnisse der höhern Stände der günstige Boden für die Idylle. Vgl. Voß' „Luise", Goethes „Hermann und Dorothea", Ew. Chr. von Kleists „Irin", Annette Droste-Hülshoffs „Des Pfarrers Woche". In der Schilderung des Einzelnen zeichneten sich Geßner und Bronner aus; sie schrieben in Prosaform. Die Idyllen des Altertums (Theokrit, Virgil) waren vorwiegend Schäfergedichte, weil das Hirtenleben allerdings an sich besonders geeignet ist, die Zufriedenheit und Unschuld, die Lieblichkeit und natürliche Anmut, den ungezwungenen Verkehr und den Naturgenuß beschränkter Verhältnisse zu veranschaulichen.

b) Die epische Beschreibung.

(Vgl. Stilistik Nr. 75 ff.)

Anm. Über die poetische Charakterzeichnung siehe oben Nr. 162.

254. Lessing hat mit übertriebener Strenge dem Dichter die eigentliche Beschreibung, d. h. die Schilderung der Gegenstände im Zustande der Ruhe, verboten. Mit Recht betont er aber, daß die Poesie noch viel mehr

als die Prosa (siehe oben Nr. 80) darauf Bedacht nehmen muß, der Einbildung die Auffassung des Gemäldes durch die erzählende Form der Beschreibung zu erleichtern. Schon Homer wendet diesen Kunstgriff an. Die Verwüstung, welche eine Seuche im Heere anrichtet, kleidet er in eine leicht faßliche Geschichte:

Ein von Agamemnon gekränkter Priester betet zu seinem Gott Apollo. Dieser steigt, Zorn im Herzen, vom Olymp herab: der Bogen mit dem Köcher hängt ihm von der Schulter, es klirren die Pfeile bei jedem Schritte. Wie schwarze Nacht kommt der Gott herab, setzt sich in die Nähe des Schiffslagers und entsendet sein Geschoß: unheimlich schwirrt der Pfeil von der Sehne. Zuerst erlegt Apollo Lasttiere und Hunde, dann richtet er das spitze Geschoß auf die Menschen: Scheiterhaufen um Scheiterhaufen lodert zur Verbrennung der Toten auf. Neun Tage läßt der Verwüster nicht ab. Am zehnten erbarmt sich Achill des Heeres, er sinnt auf Abhilfe.

Aus Virgil vgl. oben Nr. 148.

Ein weiteres Muster aus dem deutschen Parzival: die Herrichtung der Graltafel.

„Tief unten in dem großen Saal
Erschloß sich eine Thür von Stahl;
Es kam ein schmuckes Kinderpaar
(Vernehmt, wie es gezieret war!).
Sie gäben werten Minnesold,
Wem sie um Dienste würden hold.
Das waren zwei Jungfrauen klar
Mit Kränzen über bloßem Haar,
Mit blum'gem Kopfgebände.
Es trugen ihre Hände
Zwei goldne Leuchter; lockig war
Ihr blondes, niederwallend Haar.
Es brachte brennend jed' ihr Licht.
Auch dürfen wir der Kleider nicht
Vergessen, die das Mädchenpaar
Trug, als man ihrer ward gewahr.
Die Gräfin dort von Tenabrock,
Aus braunem Scharlach war ihr Rock;
Auch die Gespielin trug sich braun.
Zwei enge Gürtel war'n zu schaun,
Die ihre Seiten fest umschnürten,
Das ob're Hüftgelenk berührten.
Danach kam eine Herzogin;
Mit ihrer Freundin stellt' sie hin
Zwei Fußgestell' aus Elfenbein;
Ihr Mund gab feuerroten Schein.
Sie neigten alle vier sich schön
Und ließen vor dem Wirte stehn
Die Stollen, die sie hergebracht:
So dienten sie mit Vollbedacht.
Sie stellten sich zu einer Schar:
Wie minniglich ihr Anblick war!
Die viere hatten gleich Gewand.
Es folgten diesen acht zuhand
Der Jungfraun wohlgeboren,
Zu solchem Dienst erkoren.
Vier ihrer trugen Kerzen groß,
Die andern vier es nicht verdroß,
Zu tragen einen Edelstein,
Am Tag durchstrahlt vom Sonnenschein.
Er war für solchen Glanz bekannt,
Man nannte ihn Granatjachant;
Ein Hyacinth war's lang und breit,
Und wegen seiner Leichtigkeit
Schnitt man aus ihm des Tisches Maß,
An dem der reiche König aß.
Die acht Jungfrauen traten dann
Gerade zu dem Wirt heran;
Zum Gruß sie leicht das Haupt bewegten,
Und vier nun auf die Tafel legten
Die Stollen, die man trug herein,
Wie Schnee so weiß, aus Elfenbein.
Sie kehrten drauf mit zücht'gem Blick
Zu jenen ersten vier zurück.
Die Röcke dieser acht Jungfrauen
War'n grüner wohl als Frühlingsauen,
Aus samtnem Stoff von Assagauch,
Lang, weit, und schön geschnitten auch.
Inmitten sie zusammenzwang
Ein Gürtel, kostbar, schmal und lang.
Von diesen acht Jungfrauen klug
Jedwede auf dem Haupthaar trug
Ein Blumenkränzlein frühlingshell.
Der Graf Iwan auch von Ronel
Und Jerneis ferner, Graf von Reil,
Die sandten weither manche Meil'

Die Töchter, die in Dienst genommen
Vom Grale: man sah beide kommen
In wonniglichem Kleiderstaat.
Zwei Messer, schneidend wie ein Grat,
Gesondert auf zwei Quehlen fein,
Die Jungfrau'n trugen da herein,
Gehärtet Silber, blendend weiß,
Gefertiget durch Künstlerfleiß;
Die Schärfe würde nie vermeiden,
Auch mitten durch den Stahl zu schneiden.
Dem Silber schritten Frauen wert
Voraus, mit heil'gem Dienst beehrt:
Mit Lichtern gaben das Geleite
Zwei reine Bräut' auf jeder Seite.
So schritten alle sechs herzu;
Vernehmet nun, was jede thu'.
Sie neigten sich. Zwei trugen hin
Zum Tisch, der farbenprächtig schien,
Das Silber, und sie legten's nieder,
Dann kehrten sie mit Anstand wieder
Zu jenen ersten zwölf zurück.
Gönnt' recht zu zählen mir mein Glück,
So werden achtzehn Frau'n da stehen.
Doch eben sieht man sechse gehen
In Stoffen, die man teuer zahlt,
In goldgewirktem Halbplialt —
Halb war es Seid' aus Ninive.
Dies' und die sechse, die ich eh'
Genennet, trugen Doppelzeuge
Von hohem Preis, wie ich bezeuge.
Nach ihnen trat die Kön'gin ein;
Ihr Antlitz strahlte solchen Schein,
Sie wähnten all, es wolle tagen.
Man sah die Maid sich fürstlich tragen:
Arab'scher Goldstoff dient' zum Kleide;
Sie trug auf grüner Achmardseide
Des Paradieses höchsten Traum:
Mit Reis und Frucht den Lebensbaum.
Das war ein Schatz, er hieß der **Gral**,
Des Erdenglückes vollster Strahl.
Repans' de Joie die Jungfrau hieß,
Von der der Gral sich tragen ließ.
Der Gral war aber solcher Art:
Nur wer die Reinheit treu bewahrt',
Wurd' zugelassen, sein zu pflegen:
Sie durfte keine Sünde hegen.
Es strahlten Lichter vor dem Gral,
Zu hohem Preis geschätzt zumal,
Sechs Prachtkrystalle wunderbar,
Drin Balsam brannte hell und klar.
Als diese Jungfrau'n aus der Thür
Mit sitt'gem Anstand traten für,
Neigt' sich die Königin mit Zucht
Und jene mit der Balsamfrucht
Mit ihr, die zarten Jungfräulein.
Die Fürstin war von Falschheit rein;
Sie setzte vor den Wirt den Gral.
Die Sage spricht, daß Parzival
Oft auf sie sah, stets an sie dachte,
Die da des Grals Geheimnis brachte:
Er hatt' auch ihren Mantel an.
Mit Zucht die sieben kehrten dann
Zu jenen achtzehn ersten.
Da ließen sie der Hehrsten
Den Ehrenplatz; man sagte mir,
Zwölf standen je zur Seite ihr.
Die Jungfrau mit der Krone
Stand da wie eine Sonne."

Vgl. die Schilderung des Morgens in Goethes „Zueignung" und die des Brandes in Schillers „Glocke", die der Pest in Linggs „Völkerwanderung".

255. Der Dichter erleichtert die sinnliche Anschauung auch, indem er die Beschreibung schwierigerer Gegenstände in eine leichter aufzufassende umsetzt; der Steinhagel im Kampfe z. B. wird dem dichten Schneegestöber verglichen:

„Denn gleichwie Schneeflocken daher in dichtem Gestöber
Fallen am Wintertage, wann Zeus, der Herrscher, sich aufmacht,
Über die Menschen zu schnein, der Allmacht Pfeile versendend; —
Ruhn dann heißt er die Wind' und ergeußt rastlos, bis er einhüllt
Hochgescheitelte Häupter der Berg' und zackige Gipfel,
Auch die Gefilde voll Klee und des Landmanns fruchtbare Äcker;
Auch des graulichen Meers Vorstrand und Buchten umfliegt Schnee,
Aber die Wog' anrauschend verschlingt ihn, alles umher sonst
Wird von oben umhüllt, wann gedrängt Zeus Schauer herabfällt:
So von Heere zu Heer flog häufiger Steine Gewimmel." Voß.

Vgl. in Schillers Allegorie (oben Nr. 165) die Schilderung der Hindernisse, welche dem menschlichen Streben im Wege stehen.

256. Ein anderes Mittel, nämlich die Beziehung auf menschliche Handlungen und Stimmungen (siehe Stilistik Nr. 79), dient dem Dichter zur Belebung der Beschreibung. Vgl. das Bild des ruhenden Weihers Nr. 150. Die Stimmung wird oft durch ein Gleichnis am wirksamsten dargestellt (die furchtbare Kriegerschar der beiden Ajas rückt auf):

„Also schaut von der Warte die finstere Wolke der Geißhirt
Über das Meer aufziehn, von Zephyros' Hauche getragen —
Schwarz dem fernen Betrachter, wie düstere Schwärze des Peches,
Scheint sie, das Meer durchschwebend, und führt unermeßlichen Sturmwind;
Jener erstarrt vor dem Blick und treibet die Herd' in die Felskluft.“ Voß.

257. Es giebt noch eine Reihe von kleinen Kunstgriffen, Zustände in faßlicher Weise zu malen, welche der poetischen Beschreibung teils allein teils vorzugsweise eigen sind.

Der Dichter zeichnet minder genau als der Prosaiker: Größe, Lage, Verhältnisse u. s. w. der Gegenstände giebt er nicht in Zahlen und für den Verstand genau bestimmt, sondern in wenigen für die Einbildung fruchtbaren Zügen an und malt dabei ins Große und Bunte. Er bedient sich nicht nur möglichst anschaulicher, sondern insbesondere auf das Gemüt wirkender Ausdrücke, wobei ihm die Lautmalerei oft gute Dienste leistet. Innere Zustände werden durch Ursache, äußere Erscheinung und Wirkungen geschildert. Die Beschreibung des Dichters ist kurz und auf eine einheitliche Wirkung berechnet: die Länge ermüdet und die Vollständigkeit ist nur dem Verstande willkommen.

258. Am besten wird die Beschreibung in größere erzählende Gedichte eingefügt. Sonst ist es immer wünschenswert, daß ihr durch Beziehung auf den Menschen und dessen Empfindungen eine ganz neue Bedeutung gegeben werde.

Hier folgt als längeres Beispiel einer echt poetischen Auffassung der vernunftlosen Schöpfung Ps. 103. Die Natur ist eine volle Schatzkammer wahrer Poesie, sobald dieselbe als Spiegel der Vollkommenheiten des Schöpfers aufgefaßt und vom himmlischen Glaubenslichte bestrahlt wird. So erhebt sich der heilige Sänger von der Betrachtung der Wunder der Weltschöpfung und Welterhaltung zum schwungvollsten Dank- und Lobgebete. Die Gliederung des Liedes ist, in engem Anschluß an den mosaischen Schöpfungsbericht, folgende:

V. 1—4. In Lichtgewand gekleidet, tritt die Majestät des Schöpfers zuerst in die Erscheinung; er spannt die Himmelsdecke aus und füllt die Wolkenkammern, er fährt auf Sturmesfittichen, entsendet Winde und Blitze als seine Boten.

V. 5—9. Gott legt der Erde Grund, vor seinem Schelten fliehen die Wasser, Berge und Thäler treten hervor, dem Meere werden Schranken gesetzt.

V. 10—12. Quellen sprudeln in Thalgründen; zu ihnen sammelt sich das Wild aus Feld und Wald; am Bachesrand singen in den Zweigen die Vöglein.

V. 13—18. Befruchtender Regen entlockt der Erde die Früchte zur Nahrung und Erquickung von Tieren und Menschen; Bäume wachsen empor, Cedern krönen den Libanon, Bergvögel und Hochwild herrschen auf den Höhen.

V. 19—23. Sonne und Mond bezeichnen Tag und Nacht; die Nacht gehört dem Raubtier, der Tag dem schaffenden Menschen.

V. 24—30. Voll Bewunderung der Schöpfermacht Gottes geht der Dichter über zur Betrachtung der Weisheit seiner Vorsehung, die für alle Geschöpfe sorgt, wenn dieselben auch zahllos in der Meerestiefe leben.

V. 31. So möge die Schöpfung denn ewig des Herrn Lob singen; der Mensch zumal soll als Priester der Schöpfung den Schöpfer preisen; aus der Weltharmonie des Gotteslobes schwinde vor allem der Mißton der Sünde!

„Den Herrn preis' meine Seele.
Du, Herr, mein Gott, bist herrlich, dich kleidet Pracht und Hoheit.
Licht hüllt dich ein als Mantel, wie Zelttuch spannst du Himmel.
Du bälkest Regenkammern, stellst Wolken dir zu Wagen
Und wandelst auf Sturmesschwingen,
Machst Winde dir zu Boten, zu Dienern züngelnd Feuer.
Du baust die Welt auf Säulen, die ewig nimmer wanken,
Du deckst mit Flut als Kleid sie, Berg' überströmen Wasser;
Vor deinem Dräu'n entfliehn sie, dein Donnerruf sie scheuchet —
Höh'n steigen, Thäler sinken zum Ort, den du bereitet —
Du setzest Grenz' und Schranke, die Welt nicht zu befluten.
Du lässest Quellen sprudeln, Wildbäch' aus Bergen strömen,
Daß alles Wild des Feldes, Waldesel dürstend trinken;
Zur Seite das Vöglein nistet und zwitschert in den Zweigen.
Du tränkst die Berg' aus Schläuchen und sättigst die Erd' aus Wolken
Du sprossest Gras der Herde und Kraut zum Dienst des Menschen,
Daß Brotkorn treibe die Erde.
Der Wein erfreut das Herz ihm, das Öl leiht Glanz dem Antlitz,
Das Brot ist seine Stütze.
Es sättigen sich die Cedern, die selbst der Höchste pflanzte,
Wo Himmelsvögel bauen, der Storch in Tannen wohnet;
Der Steinbock sucht die Berghöh'n, Bergmäuse Felsenklüfte.
Den Mond schuf Gott zum Zeitmaß, die Sonne kennt ihren Abend;
Schickst Dunkel du, bricht Nacht ein, wo rege wird das Waldtier:
Nach Raub der junge Leu brüllt, begehrt von Gott die Atzung.
Ersteht die Sonne, entfliehn sie und suchen schnell ihr Lager:
Der Mensch zieht aus an sein Werk, zur Arbeit, bis es dunkelt.
Wieviel sind deiner Wunder, Herr, du schufst all in Weisheit,
Der Erde Füll' ist dein Gut!
Weit dehnt und breit das Meer sich, zahllos ist sein Gewimmel
Zwerghafter, ries'ger Tiere.
Dort fährt das Schiff, dort spielst du mit deinem Wasserdrachen.
Sie all doch auf dich harren, daß du zur Zeit sie speisest:
Du spendest und sie sammeln, dein' offne Hand sie sättigt.
Du birgst dein Auge — sie zittern, hemmst ihren Hauch — sie enden
Und kehren zu Staube wieder.

Dein Hauch ruft sie ins Leben, erneut der Erde Antlitz.
Des Herren Ruhm währ' ewig, Gott freu' sich seiner Werke!
Er rührt die Höh'n — sie rauchen, blickt an die Welt — sie bebet.
Dem Herrn spiel' ich zeitlebens, Gott spiel' ich alle Tage,
Süß sei vor ihm mein Dichten, ich juble in Jehova.
Der Sünder soll verderben, der Ungerechte sterben.
Den Herrn preis' meine Seele!
Alleluja!"

c) Das Lehrgedicht.

259. Der Gegenstand des Lehrgedichtes hat größere innere Bedeutung als der gewöhnliche Stoff der Beschreibung; aber es fehlt ihm sehr oft die Anschaulichkeit, während ihm auch die übrigen Schwierigkeiten der leblosen Stoffe anhaften. Nichtsdestoweniger fällt das Lehrgedicht, indem es äußere Beschäftigungen des Lebens, sittliche, religiöse, wissenschaftliche oder künstlerische Fragen erörtert, nicht notwendigerweise zu einer Prosa in Versen herab. Die Bedeutung einer selbständigen Dichtgattung neben der Epik, Lyrik und Dramatik beansprucht es freilich nicht, sondern ordnet sich denselben unter, und zwar der Epik, insofern es vorzugsweise Beschreibung (Kleists „Frühling"), der Lyrik, insofern es Gefühlsausdruck (Schillers „Spaziergang"), der Dramatik, insofern es episch-lyrische oder allegorische Bühnendichtung ist (viele „Autos" der Spanier"). Immer liegt die Lehre, wenn nicht der Gegenstand, mehr auf dem Gebiete des Gedankens als der äußern Erscheinung oder Handlung.

260. Es kommt nicht so sehr darauf an, ob die Absicht des Dichters in erster Linie auf die Belehrung oder auf die Ergötzung gerichtet ist, als ob der Gegenstand eine echt dichterische Neugestaltung erfährt und so zur Erregung ästhetischen Wohlgefallens geeignet wird. Horaz, Vida, Pope und Boileau haben durch ihre „Poetiken" gewiß vor allem belehren, aber auf gefällige Weise belehren wollen; Virgil, Alamanni, Delille haben dagegen in ihren Gedichten über den Landbau vor allem erfreuen, aber durch eine belehrende Darstellung erfreuen wollen. Die dichterische Einkleidung und Umschaffung des Stoffes kommt also für die Poetik in Betracht.

261. Erzählung, Fabel und Parabel. Zu den folgenden epischen Dichtungsarten finden sich viele gute Beispiele in den Lesebüchern von Kehrein (II) und Linnig (I und II). Der epischen Erzählung steht zunächst die in eine Erzählung eingekleidete Lehrdichtung. Hans Sachsens Erzählung von dem Waldbruder mit dem Esel gipfelt in der scharf betonten Lehre, daß man es der Welt nicht recht machen könne. Die Erzählung hat aber auch einen selbständigen Wert als episches Gedicht. Ähnliches war über das beschreibende Gedicht „Die Forelle" (Nr. 150) zu sagen. Je absichtsloser übrigens die Lehre sich ankündigt, desto besser ist es; am besten stellt die Geschichte oder Beschreibung selbst sie objektiv dar, wie in Chamissos „Kreuzschau" B I, H II, K, W II. (Abkürzungen siehe vor Nr. 88.)

Sobald nun erzählende und beschreibende Gedichte augenscheinlich nur zur Darstellung einer Lehre dienen sollen und ganz auf diesen Zweck eingerichtet sind, so erhält der Gegenstand eine vorwiegend sinnbildliche Bedeutung, und das Gedicht gehört alsdann zu einer eng umgrenzten neuen Gattung. Fabel, Parabel und Paramythie unterscheiden sich zumeist durch die Art der Einkleidung, die aber teilweise durch die Beschaffenheit der Lehre bestimmt wird; ganz allein nach der Einkleidung benennt man die Allegorie.

262. Die Fabel veranschaulicht eine Weisheitslehre des Lebens in einer kurzen märchenhaften Handlung niederer Ordnung, d. h. in welcher weder Menschen noch geistige Wesen auftreten. Sie bildet ein Seitenstück zum Sprichwort, nämlich eine Geschichte dazu mit bildlichem Sinne. Die Wahrheit („Moral") der Geschichte ist eine naheliegende, volkstümliche: eine allgemeine Sittenvorschrift, eine Regel der gewöhnlichen Klugheit (sozusagen des Bauernverstandes), eine Veranschaulichung von häufigen Schwächen und Fehlern (List, Selbstsucht und Sinnlichkeit), eine greifbare Darstellung der gerechten Strafe für dergleichen Unarten. Es treten meist Tiere, bisweilen auch Pflanzen und leblose Dinge handelnd und redend auf. Die Märchenform läßt das als natürlich erscheinen, indem sie den Vorgang in die Wunderwelt verlegt. Eine scharfe Beobachtung der Tierwelt und überhaupt der Natur giebt der Fabel Reiz. Der nüchterne Verstand wünscht große Knappheit, Zuspitzung und vielleicht auch ausdrückliche Deutung der Fabel, während Phantasie und Gemüt sich mit dieser Absichtlichkeit der Behandlung wenig befreunden und mehr Gewicht auf die anmutige Erzählung und Darstellung legen. Die Fabel zeichne sich durch Neuheit, Einfachheit und Lebendigkeit aus. Da sie weniger durch gewählte Sprache, Vers und Reim wirken will und sogar oft zur Prosa herabsteigt, so biete sie durch naive, heitere und dramatische Darstellung oder durch andere Vorzüge Ersatz dafür.

Der Adler und die Lerche.

Ein Adler traf auf seiner Bahn
Zur Sonn' einst eine Lerche an
Und hörte sie
Die schönste Melodie
Dem stillen Himmel singen.
Die ausgebreiteten und eilgewohnten Schwingen
Verweilten sich; langsamer ward der Flug,
Und still die Luft, die ihren König trug.
„Sitz auf," spricht er zur Lerch', „ich werde
Dich in den Himmel tragen;
Mein Fittich sei dein Wagen." —
„Nein," sagte sie, „ich singe
Dem Schöpfer aller Dinge
Hienieden auf der Erde.
Die Bahn der höhern Sphäre
Nimm du! doch auch zu seiner Ehre!"

Gleim

Vgl. oben Nr. 145 und eine Baumfabel, Buch der Richter 9, 8 ff. — Lessings „Von dem Wesen der Fabel“ in Henses Lesebuch III.

263. Die Parabel veranschaulicht ebenfalls eine Wahrheit für das Leben, aber in einer menschlichen Handlung. Der Märchenton ist der Parabel fremd. Die Handlung aber erscheint ihrer Form nach als geschichtliche Thatsache (Parabel vom reichen Prasser), oder als häufig wiederkehrender Vorfall (Parabel vom Säemann), oder geradezu als freie Bildschöpfung („Allegorie“: Parabel vom Hochzeitsmahle). Weniger schlichte Natürlichkeit als einfache Würde, weniger der Reiz treffender Charakterzüge als Tiefe und Fülle des Inhaltes zeichnet sie aus. Die in ihr enthaltene Wahrheit ist nie eine einfache Klugheitsregel, sondern höherer Ordnung.

Die drei Söhne.

Von Jahren alt, an Gütern reich,
Teilt' einst ein Vater sein Vermögen
Und den mit Müh' erworbnen Segen
Selbst unter die drei Söhne aus.

„Ein Diamant ist's,“ sprach der Alte,
„Den ich für den von euch behalte,
Der mittelst einer edeln That
Dazu den größten Anspruch hat.“

Um diesen Anspruch zu erlangen,
Sieht man die Söhne sich zerstreun.
Drei Monde waren kaum vergangen,
Da stellten sie sich wieder ein.

Drauf sprach der älteste der Brüder:
„Hört! es vertraut' ein fremder Mann
Sein Gut ohn' einen Schein mir an;
Dem gab ich es getreulich wieder.
Sagt, war die That nicht lobenswert?“ —

„Du thatest, Sohn, wie sich's gehört!“
Ließ sich der Vater hier vernehmen;
„Wer anders thut, der muß sich schämen,
Denn ehrlich sein heißt uns die Pflicht.
Die That ist gut, doch edel nicht.“

Der andre sprach: „Auf meiner Reise
Fiel einst ganz unachtsamer Weise
Ein armes Kind in einen See;
Ich aber zog es in die Höh,
Und rettete dem Kind das Leben.
Ein Dorf kann Zeugnis davon geben.“ —
„Du thatest,“ sprach der Greis, „mein Kind,
Was wir als Menschen schuldig sind.“

Der Jüngste sprach: „Bei seinen Schafen
War einst mein Feind fest eingeschlafen
An eines tiefen Abgrunds Rand.
Sein Leben stand in meiner Hand —

Ich weckt' ihn und zog ihn zurücke." —
„Oh," rief der Greis mit holdem Blicke,
„Der Ring ist dein! Welch edler Mut,
Wenn man dem Feinde Gutes thut!" Lichtwer.

Vgl. 2 Kön. 12, 1 ff.; 14, 5 ff. Js. 5, 1 ff.

264. Werden Geister, Fabelwesen, Geschöpfe der Einbildung eingeführt, so heißt man die Parabel eine Paramythie, z. B. G. Görres'

Todesengel.

Auf dem Throne saß der hohe
Herrscher in dem Geisterreich,
Salomon, der weitberühmte,
Dem an Weisheit niemand gleich.

Mit ihm sprach der Todesengel,
Von dem Herrn herabgesandt,
Daß dem König er verkünde,
Was beschlossen Gottes Hand.

Als der finstre Todesengel
Von dem Fürsten Abschied nahm,
Da gewahrte er den Kanzler,
Der zu raten eben kam.

Einen Blick des höchsten Staunens
Warf der Engel, eh' er ging,
Auf den greisen alten Kanzler,
Daß er an zu zittern fing.

„Was soll mir der Blick bedeuten?"
Rief der Alte bang und bleich,
„Will der Engel mich entführen
In sein finstres Totenreich?

„Hab' ich treulich dir gedienet,
Weiser, großer Salomon,
Gieb das schnellste deiner Rosse,
Hoher Herrscher, mir zum Lohn.

„Nimmer läßt der Blick mich ruhen;
O mein König, laß mich ziehn,
Auf dem schnellsten deiner Rosse
Laß dem Engel mich entfliehn." —

„Was du bittest," sprach der König,
„Sei von Herzen dir verliehn,
Doch dem gottverhängten Lose
Wirst du nie, mein Sohn, entfliehn."

Auf des Morgens schnellstem Rosse
Flog wie Wind der bange Greis
Über Berg und Thal und Länder,
Nach der Erde fernstem Kreis.

Viele, viele tausend Meilen
War mit ihm das Tier gerannt,
Als es müd' bei einem Steine
Abends in der Wüste stand.

Da ergriff ein Schreck den Alten,
Daß das Leben ihm entschwand,
Als er einsam auf dem Steine
Schon den Engel sitzen fand.

Sterbend sprach er zu dem Engel:
„Eh' du führest mich zu Ruh',
Sprich, warum du mir am Morgen
Warfst den Blick des Staunens zu."

„Wunderbarlich," rief der Engel,
„Sind, o Herr, die Wege dein!
Einsam hieß er mich erwarten
Abends dich auf diesem Stein.

„Heute sah ich noch am Morgen
Staunend dich bei Salomon;
Sieh, da bist du noch vor Abend
Zur bestimmten Stelle schon.

„Staunend traut' ich nicht den Augen
Weil ich's möglich nie gedacht,
Daß so viele tausend Meilen
Würd' ein schwacher Greis gebracht."

Also sprach der Todesengel;
Sterbend sank der Alte hin,
Der so weit herbeigeeilet,
Um dem Tode zu entfliehn.

Vgl. Goethes „Nektartropfen" B I und Bsch II, Rückerts „Riesen und Zwerge" D, Tiedges „Herkules am Scheidewege" B II, Herders „Kunst" P und „Flora und Blumen" Kh, Freiligraths „Der Blumen Rache" K, das Volkslied „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod" W I.

Einige stellen die Allegorie als besondere Dichtgattung neben Parabel und Paramythie, insofern sie eine bildliche (umzudeutende) Rede mit beliebigem Stoff ist.

265. Rätsel, Spruch, Epigramm. Einen bestimmtern Charakter hat das Rätsel. Buch der Richter 14, 12 ff.:

„Speise ging vom Fresser aus
Und Süßigkeit vom Starken ...
Süßer ist nichts als Honigseim
Und stärker nichts als der Löwe."

Verwandt ist der bildliche Spruch. A. a. O. hat man dem Samson die Lösung des Rätsels durch seine Gattin entlockt, daher sagt er:

„Pflügtet ihr nicht mit dem Rinde mein,
Ihr löstet nimmer mein Rätsel."

266. Der Spruch als „Aufschrift" und geistreiche Charakteristik heißt Epigramm. Es giebt epigrammatische Sprüche in Prosaform (siehe Nr. 59), aber man zählt sie noch weniger als Fabel und Parabel zur Poesie, wenn sie in ungebundener Rede auftreten. Am ersten nähern sie (wie auch Rätsel und Spruch) sich rücksichtlich der Ausgestaltung des Gedankens der Poesie, entweder durch bildlichen Ausdruck:

„Man würze, wie man will, mit Widerspruch die Rede,
Wird Würze nur nicht Kost und Widerspruch nicht Fehde." Lessing.

oder durch treffende Vereinzelung des Gedankens:

„Befiehl doch, draußen, still zu bleiben,
Ich muß jetzt meinen Namen schreiben." Bürger.

oder andere Vorzüge in der Fassung des Gedankens:

„Ich dich beneiden? Thor! Erspar, ererb, erwirb,
Hab' alles, brauche nichts, laß alles hier und stirb." Gryphius.

Dem Verstande sagen besonders Schärfe, Kürze und Witz zu:

„Setz einen Frosch auf einen weißen Stuhl:
Er hüpft doch wieder in den schwarzen Pfuhl." W. Müller.

Aus Schrotts Meditation über das Vaterunser:

„Das Ich ist nur ein einzler Klang,
Das Wir ist ein harmonischer Sang!
Das Ich ist wie ein loses Blatt,
Das Selbstsucht abgerissen hat;
Die volle Rose ist das Wir,
Ihr Duft gefällt, o Ew'ger, dir!
Das Ich ist kalt und steil und spitz,
Im Wir nur nimmt die Liebe Sitz!"

Das Epigramm enthält die Darlegung eines Zustandes und ein schlagendes Urteil darüber, weckt Erwartung und giebt überraschenden Aufschluß. Es kann persönlich sein und verwunden, entweder leicht und harmlos, oder schwer und vernichtend; oft ist es aber auch allgemein und bloß heiter belehrend:

„Bald ist das Epigramm ein Pfeil,
Trifft mit der Spitze;
Ist bald ein Schwert,
Trifft mit der Schärfe;
Ist bald — die Griechen liebten's so —
Ein klein Gemäld', ein Strahl, gesandt
Zum Brennen nicht, nur zum Erleuchten." Klopstock.

Rätsel, Spruch und Epigramm sind episch, d. h. erzählend oder beschreibend, nur in ihrem ersten, Spannung erregenden Teile, dagegen im zweiten, die Lösung oder Anwendung bringenden Teile vielmehr lyrisch.

Vgl. Herder, Über das Epigramm, in Buschmanns Lesebuch III.

267. Satire. Das beißende Epigramm, sei es persönlich oder allgemein, wird erweitert zur Satire. Die persönliche Satire reizt den Leser viel mächtiger, ist aber oft weder sittlich noch edel. Die Aufgabe der Satire ist, lachend oder rügend die Wahrheit zu sagen; sie kommt einem Dichter zu, der durch geistige Überlegenheit das Rechte scharf erkennt und durch Liebe zum Guten und Schönen das Ideal (indirekt) zu zeichnen befähigt wird. Grobe Laster sind kaum Gegenstand der Satire, sie erheischen schärfere Waffen als die des Dichters; Kleinigkeiten hingegen (wenn sie nicht sehr bezeichnend sind) ziemen der Poesie nicht. Die an sich wirksame Übertreibung der zu geißelnden Fehler oder Thorheiten muß sich doch in gewissen Schranken halten. Auch die persönliche Satire soll mehr die Verkehrtheit oder die Thorheit als die menschliche Person angreifen.

Vgl. aus Lesebüchern: „Die Kunstrichter" von Gleim, B I; „Die seltsamen Menschen" von Lichtwer, Bsch; „Die neue Schule" von Fr. v. Schlegel, D; „Frühlingslied des Recensenten" von Uhland, Kh; „Die Recensenten" von Vogl, K; die geharnischten Sonette Rückerts, P; „Die sokratische Method'" von Fr. Reuter, W III.

Dichters Naturgefühl.

Es war an einem jener Tage,
Wo Lenz und Winter sind im Streit,
Wo naß das Veilchen klebt am Hage,
Kurz, um die erste Maienzeit;
Ich suchte keuchend mir den Weg
Durch sumpf'ge Wiesen, dürre Raine,
Wo matt die Kröte hockt' am Steine,
Die Eidechs' schlüpfte übern Steg.

Durch hundert kleine Wassertruhen,
Die wie verkühlter Spülicht stehn,
Zu stelzen mit den Gummischuhen,
Bei Gott, heißt das Spazierengehn?
Natur, wer auf dem Haberrohr
In Jamben, Stanzen, süßen Phrasen
So manches Loblied dir geblasen,
Dem stell dich auch manierlich vor!

Da ließ zurück den Schleier wehen
Die eitle vielbesungne Frau,
Als fürchte sie des Dichters Schmähen;
Im Sonnenlichte stand die Au,
Und bei dem ersten linden Strahl
Stieg eine Lerche aus den Schollen
Und ließ ihr Tirilirum rollen
Recht wacker durch den Äthersaal.

Die Quellchen, glitzernd wie krystallen, —
Die Zweige, glänzend emailliert —
Das kann dem Kenner schon gefallen,
Ich nickte lächelnd: ‚Es passirt!'
Und stapfte fort in eine Schluft,
Es war ein still und sonnig Fleckchen,
Wo tausend Anemonenglöckchen
Umgaukelten des Veilchens Duft.

Das üpp'ge Moos — der Lerchen Lieder —
Der Blumen Flor — des Krautes Keim —
Auf meinen Mantel saß ich nieder
Und sann auf einen Frühlingsreim.
Da — alle Musen, welch ein Ton! —
Da kam den Rain entlang gesungen
So eine Art von dummem Jungen,
Der Friedrich, meines Schreibers Sohn.

Den Epheukranz im flächs'nen Haare,
In seiner Hand den Veilchenstrauß,
So trug er seine achtzehn Jahre
Romantisch in den Lenz hinaus.
Nun schlüpft' er durch des Hagens Loch,
Nun hing er an den Dornenzwecken,
Wie Abrams Widder in den Hecken,
Und in den Dornen pfiff er noch.

Bald hatt' er beugend, gleitend, springend
Den Blumenanger abgegrast
Und rief nun, seine Mähnen schwingend:
„Viktoria, Trompeten, blast!"
Dann flüstert' er mit süßem Hall:
„Oh, wären es die schwed'schen Hörner!"
Und dann begann ein Lied von Körner;
Fürwahr, du bist 'ne Nachtigall!

Ich sah ihn, wie er an dem Walle
Im feuchten Moose niedersaß
Und nun die Veilchen, Glöckchen alle
Mit sel'gem Blick zu Sträußen las,
Auf seiner Stirn den Sonnenstrahl;
Mich faßt' ein heimlich Unbehagen,
Warum? ich weiß es nicht zu sagen,
Der fade Bursch war mir fatal.

Noch war ich von dem blinden Hessen
Auf meinem Mantel nicht gesehn,
Und so begann ich zu ermessen,
Wie übel ihm von Gott geschehn;
O Himmel, welch ein traurig Los,
Das Schicksal eines dummen Jungen,
Der zum Kopisten sich geschwungen
Und auf den Schreiber steuert los!

Der in den kargen Feierstunden
Romane von der Zofe borgt,
Beklagt des Löwenritters Wunden
Und seufzend um den Posa sorgt,
Der seine Zelle, kalt und klein,
Schmückt mit Aladdins Zaubergabe
Und an dem Quell, wie Schillers Knabe,
Violen schlingt in Kränzelein!

In dessen wirbelndem Gehirne
Das Leben spukt gleich einer Fey,
Der — hastig fuhr ich an die Stirne:
„Wie, eine Mücke schon im Mai?"
Und trabte zu der Schlucht hinaus,
Hohl hustend, mit beklemmter Lunge,
Und drinnen blieb der dumme Junge
Und pfiff zu seinem Veilchenstrauß!

Annette v. Droste-Hülshoff.

268. Satirische oder einfach scherzende Gegenstücke zu bekannten Dichtungen heißen Parodie oder Travestie. Jene behält im ganzen die Form des ursprünglichen Gedichtes bei, wendet sie aber auf einen gemeinern Stoff an; diese kleidet umgekehrt denselben Gegenstand, nur teilweise verändert, in eine lächerliche Form. So macht man z. B. aus dem „Lied von der Glocke" ein „Lied vom Rocke" unter Beibehaltung der getragenen Schillerschen Darstellung, der Anwendung auf das Leben u. s. w.; oder man setzt Virgils Heldengedicht von Äneas in Verse wie die folgenden um:

„Es war einmal ein frommer Held,
Der sich Äneas nannte;
Vor Troja gab er Fersengeld,
Als man die Stadt verbrannte."

Blumauer.

Beide Arten erregen Lachen durch den Widerspruch des Ernsten und Scherzhaften, des Großen und Kleinen, haben aber selten ästhetischen Wert; zumal die Travestie zieht die schöne Kunst ins Gemeine.

Doch giebt es auch eine nicht aufs Lachen berechnete Nachahmung und Umbildung, die, wenn sie nicht sklavischer Abhängigkeit, sondern verständigem Wetteifer ihren Ursprung verdankt, von hohem Werte sein kann. So ahmt z. B. Virgil Homer und Balde Horaz im Ganzen und in vielen Einzelheiten nach; der letztere hat den Vorteil, durch untergelegte christliche Stoffe sein Vorbild nach dieser Seite hin zu überholen.

269. Beschreibendes Lehrgedicht. Im engern Sinne versteht man unter Lehrgedicht eine eingehendere und weniger subjektive Erörterung eines Stoffes in poetischer Fassung. Liegt der Gegenstand auf dem Gebiete der Anschauung (z. B. die Bienenzucht, die Schiffahrt), so fällt es fast mit der Beschreibung zusammen. Indes unterscheidet es sich doch durch die Notwendigkeit, genauer ins einzelne zu gehen, wobei das poetische Interesse sich leicht abschwächt, und durch den Vorteil, mehr Entwicklung, Fortschritt und Handlung bieten zu können, was hinwiederum das Interesse erhöht. Andere Stoffe liegen teilweise oder ganz auf geistigem Gebiete (z. B. Kriegskunst, Kindererziehung — Vorsehung, Kunst). Diese sind an sich bedeutender, aber schwieriger darzustellen. Der Dichter bedient sich zweier Kunstgriffe: entweder rückt er durch Gleichnisse und Vergleiche den übersinnlichen Gegenstand in die Sinnenwelt herein, oder er sucht durch Knappheit, Neuheit und Witz der Rede jenes Interesse zu erwecken, das wir an Epigramm, Spruch, Rätsel oder Satire haben.

Die Vorsehung Gottes in der moralischen Welt wird im Buche „Job" (Kap. 38 f.) durch Bilder aus der Anschauungswelt, welche auf die Vorsehung hinweisen, veranschaulicht:

„Erjagst du Raub der Löwin, giebst Atzung ihren Jungen,
Wenn sie in Höhlen kauern, im Dickicht hungrig lauern?
Schaffst Nahrung du dem Raben, wenn irrend ohne Speise
Zu Gott die Brut emporschreit?
Weißt du, wann Gemsen werfen, und siehst der Hindin Kreißen,
Kennst ihrer Monde Zeitmaß, die Stunde des Gebärens?
Sie krümmen sich und werfen — und sind erlöst von Wehen.
Im Feld erstarkt das Junge, zieht fort und kehrt nicht heim mehr."

„Wer löst dem wilden Esel die Bande, frei zu wandeln?
Ich gab zum Haus die Wüste und Salzland ihm zur Wohnung.
Er lacht des Stadtgetöses, hört nie des Treibers Stimme;
Er holt vom Berg sein Futter und spürt aus grüne Weide.
Mag dir der Büffel dienen, herbergen an der Krippe?
Wirfst du ihm wohl dein Seil um, daß er dir pflüg' und egge?
Willst du der großen Kraft traun und ihn zur Arbeit dingen?
Bringt er dir wohl die Saat ein und heimset Korn der Tenne?"

„Froh flattert Straußenfittig. Ist's frommer Störchin Schwinge?
Der Strauß in Sand sein Ei legt und läßt's im Staub erwarmen,
Als ob's kein Fuß zertreten, kein Wild zerquetschen könnte.
Als ob nicht sein die Jungen — hart, sorglos, wenn sie sterben.
Gott raubt' ihm alle Weisheit und gab ihm keine Einsicht;
Doch schlägt er hoch die Schwingen, so höhnt er Roß und Reiter."

„Giebst du dem Rosse Stärke, machst wallen seinen Nacken,
Jagst es zum Sprung wie 's Heupferd und läßt es furchtbar wiehern;
Es scharrt und schürft, der Kraft froh, und zieht dem Heer entgegen:
Es lacht des Schreckens, furchtlos, und kehrt nicht vor dem Schwert um;
Laut klirrt ob ihm der Köcher, es flammen Spieß und Lanze,
Es schlürft den Staub und tobet und stürmt beim Schall des Erzes;
Hui! ruft's bei der Drommete, den fernen Kampf schon witternd,
Der Führer Donnerstimme."

„Leihst du dem Habicht Schwingen, lehrst ihn zum Süden eilen?
Fliegt auf dein Wort der Aar auf und horstet in der Höhe?
Er wohnt und schläft auf Felsen, auf Riffen und auf Zacken;
Da späht er aus die Atzung, ins Weite schaut sein Auge;
Blut schlürfen seine Jungen, und wo ein Aas, erscheint er."

Durch die knappe Form und das Ebenmaß der sonst vorwiegend prosaischen Rede erzielt der folgende Lehrspruch Rückerts eine höhere Befriedigung:

„Sechs Wörtlein nehmen mich in Anspruch jeden Tag:
Ich soll, ich muß, ich kann, ich will, ich darf, ich mag.
‚Ich soll' ist das Gesetz, von Gott ins Herz geschrieben,
Das Ziel, nach welchem ich bin von mir selbst getrieben.
‚Ich muß', das ist die Schrank', in welcher mich die Welt
Von einer, die Natur von andrer Seite hält.
‚Ich kann', das ist das Maß der mir verliehnen Kraft,
Der That, der Fertigkeit, der Kunst, der Wissenschaft.
‚Ich will', die höchste Kron' ist dieses, die mich schmückt,
Der Freiheit Siegel, das mein Geist sich aufgedrückt.
‚Ich darf', das ist zugleich die Inschrift bei dem Siegel,
Beim aufgethanen Thor der Freiheit auch ein Riegel.
‚Ich mag', das endlich ist, was zwischen allen schwimmt,
Ein Unbestimmtes, das der Augenblick bestimmt.
Ich soll, ich muß, ich kann, ich will, ich darf, ich mag —
Die Sechse nehmen mich in Anspruch jeden Tag.
Nur wenn Du stets mich lehrst, weiß ich, was jeden Tag
Ich soll, ich muß, ich kann, ich will, ich darf, ich mag."

270. Eine sehr geeignete Form des Lehrgedichtes hat man in der poetischen „Epistel", d. h. in dem wirklichen oder vorausgesetzten Brief an eine bestimmte Person, gefunden. Der Inhalt muß hier von allgemeiner Bedeutung, die persönlichen Beziehungen zur Erhöhung des Interesses geeignet, die Form von wirklichem Einfluß auf die Behandlung sein. So wird die Darstellung lebhafter und gefälliger; die Freiheit des Briefstils aber gestattet eine „geistreiche Nachlässigkeit", die oft ganz liebenswürdig ist. Vgl. Horaz' Lehrbrief über die Dichtkunst.

Die Epistel eignet sich auch für Erzählung, Beschreibung, Einladung u. s. w.

Die „Heroide" ist bei Ovid der Brief einer „Heldin" an einen Geliebten in entschieden lyrischem, d. h. elegischem Tone. In der neuern deutschen Litteratur ist sie vorwiegend die Klage eines Verstorbenen in

Form eines Briefes an einen Lebenden. Beispiel: A. W. Schlegels „Neoptolemus an Diokles“ (Verherrlichung des verstorbenen Bruders Karl August Schlegel).

d) Zwittergattungen zwischen Poesie und Prosa.

271. Der Volksdichtung verwandt sind **Sage, Märchen und Legende.** Diese Gattungen entstehen teils durch Ablösung von großen epischen Stoffen oder gar durch Auflösung der Volksepen, teils unabhängig aus örtlichen und persönlichen Anlässen.

Die Sage ist eine geschichtlich nicht beglaubigte Einzelerzählung von poetischem Gehalte aus dem Volksmunde. Die rein epische Wiedergabe derselben zählt man als besondere Dichtungsart (J. und W. Grimm, Falkenstein, Henne Am-Rhyn, Simrock und andere haben Sammlungen veröffentlicht). Bemächtigt sich derselben die Kunstpoesie, so giebt sie ihr auch wohl ein poetisches Gewand.

Die „Volksbücher“ und „Novellen“ des 16. und 17. Jahrhunderts haben auf lange Zeit den Sagen (fremden und einheimischen, z. B. „Haimonskinder“, „Genoveva“, „Faust“, „Schildbürger“) ein neues Leben gegeben. — Beispiele von Sagen, Märchen, Parabeln u. s. w. in Prosaform siehe Kehrein, „Handbuch der deutschen Prosa“.

272. Das Märchen ist eine von bekannten Personen und Orten unabhängige Wundersage. Es spielt im Reiche der Einbildung mit dessen traumartigen Gebilden und Zaubern, mit Geistern und Schattenbildern, stellt feenhafte Pracht und paradiesisches Glück vor Augen und gestaltet in kindlich launiger Weise die Wirklichkeit ganz nach den naivsten Wünschen des Herzens um. Der Reiz des Märchens beruht auf dem uns eingeborenen Verlangen nach Glückseligkeit, auf der Erinnerung an die verlorene Glückseligkeit einer schönern Zeit und auf der stillen Hoffnung ihrer Wiederkehr. Das Märchen kann einen kulturgeschichtlichen oder auch einen religiösen Goldgrund haben. Goethes Märchen von der Schlange stellt die Entwicklung der Kultur dar:

Natur und Kultur sind anfangs durch den Fluß getrennt; Vermittler werden der Riese und die Schlange (orientalische und occidentalische Kulturträger), außerdem die Irrlichter (geistige Gedanken und Ahnungen), der Alte mit der Lampe (Erfahrung der Geschichte), das Gold (als Hebel des Fortschrittes); die Könige stellen die herrschenden Mächte der verschiedenen Zeiten dar; die Vermählung des letzten Prinzen mit der Lilie (der Kunst und Schönheit) verschmelzt Natur und Kultur und leitet die höchste Blüte der menschlichen Bildung ein.

Die Gralsage ist nichts als ein umfangreiches religiöses Märchen. Übrigens genügt es dieser Dichtgattung, den Menschen einfach in seliger Kindheit, im unschuldigen Genuß aller Güter der Natur und des Glückes zu schildern. Die kleinen Leiden und Bedrängnisse, welche die Dichter auch in jener Wunderwelt noch übrig lassen, dienen dazu, einen Schein der

Wahrheit zu erhalten (Tieck, Hauff, Brentano; Sammlungen von Grimm, Bechstein, Simrock u. s. w.).

273. Die Legende erzählt die durch volkstümliche Ausschmückung verschönerte Geschichte von den „lieben" Heiligen Gottes. Sie gefällt dem gläubigen Gemüte durch die wahren oder wahrscheinlichen Tugenden und Wunder, welche sie in schlichter und doch poetisch gefärbter Fassung bewundern läßt. Bisweilen wird auch die Legende in Vers und Reim gekleidet (Herder, Uhland, G. Görres, Daumer u. s. w.; einzelne Beispiele in den Lesebüchern von Pütz und Kehrein II).

274. Die Gattungen der Kunstdichtung haben gleichfalls ihren prosaischen Niederschlag. Fabel, Parabel, Idylle u. s. w. erscheinen oft in prosaischer Einkleidung; sie verlieren dabei aber nicht immer den poetischen Wert (siehe oben Nr. 145).

275. Die Novelle ist ein Roman im kleinen. Da sie nicht ein ganzes Lebensbild, sondern gleichsam nur eine bedeutsame Scene darstellt, so verhält sie sich zum Romane wie die Rhapsodie zum Epos. Doch sucht sie durch Gedrängtheit, Verwicklung im kleinen, Ideengehalt, Formschönheit auf engem Raume mehr zu leisten als der breit und behaglich sich ergehende Roman. Die gute Novelle kann sich also leicht der vollkommenen Poesie nähern. (Vgl. die Novelle von Goethe.) Diese Gattung ist übrigens nicht weniger als der Roman der Verflachung ausgesetzt und macht dann auf poetischen Wert gar keinen Anspruch mehr.

276. Manche der obengenannten litterarischen Erzeugnisse verhüllen oft nur durch Vers und Reim die prosaische Nüchternheit des Inhaltes. So insbesondere die Gattung der lehrhaften oder der unterhaltenden Erzählung.

e) Episch-lyrische Gedichte.

1) Romanze.

277. Bei den romanischen Nationen, insbesondere den Spaniern, finden wir Rhapsodien (oben Nr. 252) über volkstümliche, durch den Hintergrund der Geschichte oder Sage bedeutende Stoffe. Allgemein bekannt sind die Romanzen vom „Cid", welche zu einem locker gefügten Epos verbunden worden sind. Diese haben bald den ruhigsten und getragensten epischen Ton, bald aber werden sie ganz lyrisch, z. B. (nach Duttenhofer: der Cid ist von dem undankbaren König aus dem Reiche verbannt):

„Ich gehorche diesem Spruche,
Ob ich gleich mich schuldlos fühle;
Denn der König kann befehlen,
Der Vasalle muß sich fügen.
Mag's gefallen Unsrer Frauen,

Daß sie krön' Euch stets mit Glücke,
So daß meines Arms Entbehrung,
Meines Schwerts Euch nie bekümmert.
Euer Grollen gegen mich
Wird wohl keine Reue kühlen;
Denn ich weiß, auch edlen Sinn
Kann ein Neidervolk berücken.
Doch durch die Zeit am Ende
Das Zeugnis Ihr gewinnt,
Daß ich Rodrigo bin, sie Weiber sind.

Die an Eurer Seite speisen,
Edle Spaniens, saubre Blüte,
Diese Schmeichler des Palastes,
Diese Räte, diese Lügner,
Sind denn die Euch beigestanden,
Als man in die Haft Euch führte?
Und wann hab' ich Euch verlassen,
Ich — im Kampf zehn gegenüber?
Flohen nicht die feigen Schufte
Von Euch mit verhängtem Zügel?
Große Schmäher, kleine Fechter
Haben sie zu sein verkündet!
Doch durch die Zeit am Ende
Das Zeugnis Ihr gewinnt,
Daß ich Rodrigo bin, sie Weiber sind.

Merkt's Euch, König Don Alfonso,
Was nunmehr ich Euch verkünde —
Ihr ein Wüt'ger, ich bei Sinnen,
Ihr ein Rächer, ich bedrücket:
Vor San Pedro, vor San Pablo
Will hochflehend ich mich bücken,
Und zu Gott auch brünstig flehen,
Mich mit hohem Sieg zu schmücken,
Mit den Mohren handgemein.
Werde dann zu Euern Füßen
Burgen, Festen und Vasallen,
Alles legen, Volk und Güter.
Doch durch die Zeit am Ende
Das Zeugnis Ihr gewinnt,
Daß ich Rodrigo bin, sie Weiber sind."

Hier haben wir drei dreiteilige Strophen von je 3 × 4 Zeilen mit Kehrversen und auch durchaus lyrischem Inhalte. Ebenso ist die „Klage um Valencia" ein ganz lyrisches Gedicht.

Romanzen von minder großem Inhalt zeigen noch mehr die Sprache des Gefühles, und so hat sich die Gattung im ganzen als echte Übergangsform ausgebildet.

In der deutschen Litteratur nennt man die Romanzen gern nach dem romantischen, d. h. romanischen, mittelalterlichen, rittertümlichen Inhalt (vgl. oben Nr. 236); so Uhlands „Bertram de Born", Schillers „Gang nach dem Eisenhammer" und „Kampf mit dem Drachen".

Wiederum verwechselt man auch häufig die Ballade mit der Romanze. In ästhetischer Hinsicht lohnt es sich aber, eine von vielen angenommene Unterscheidung festzuhalten, die sich auf Ursprung und Stil der Romanze stützt. Demgemäß ist sie (in der deutschen Litteratur) diejenige episch-lyrische Dichtgattung, welche den Stil der spanischen Romanze, d. h. einen kräftigen und gleichschwebenden Ton, eine farbenreiche und bewegte, aber nicht geradezu liedmäßige Sprache, eine lichtvolle Klarheit und Bestimmtheit der Anschauung aufweist. Die spanischen Romanzen sind im kräftigen vierfüßigen Trochäus abgefaßt, der sich aber ebenmäßig, ohne äußere Aufregung, in Strophen fortbewegt, die durch die schlichte Assonanz (siehe oben) zusammengehalten werden. Stolz und Größe und Pracht

zeichnet die Darstellung aus. Das klare Selbstbewußtsein der Personen wird, trotz aller innern Erregung, nicht getrübt. Edle christliche Gesinnungen und erhabene Gedanken kommen überall zum Ausdruck. Alles dies trifft bei den oben erwähnten deutschen Romanzen zu.

Romanzen vom Cid in Henses Lesebuch II.

2) Ballade.

278. Wir benennen diese Dichtgattung nach den schottischen Balladen; auch das Wort scheint keltischen Ursprungs zu sein und „Volkslied" zu bedeuten. Gern gesellt sich zur Ballade der Tanz unter Musikbegleitung. Sehen wir gleich eine Probe aus Herders „Stimmen der Völker":

Der Schiffer.
(Schottisch.)

Der König sitzt in Dumpferlingschloß,
Er trinkt blutroten Wein:
„O wo treff' ich einen Segler an,
Dies Schiff zu segeln mein?"

Auf und sprach ein alter Ritter
(Saß rechts an Königs Knie):
„Sir Patrick Spence ist der beste Segler
Im ganzen Land allhie."

Der König schrieb einen breiten Brief,
Versiegelt' ihn mit seiner Hand
Und sandt' ihn zu Sir Patrick Spence,
Der wohnt an Meeres Strand.

Die erste Zeil' Sir Patrick las,
Laut Lachen schlug er auf;
Die zweite Zeil' Sir Patrick las,
Eine Thrän' ihm folgte drauf.

„O wer, wer hat mir das gethan?
Hat weh gethan mir sehr!
Mich auszusenden in dieser Zeit,
Zu segeln auf dem Meer.

Macht fort, macht fort, meine wackern Leut',
Unser gut Schiff segelt morgen." —
„O sprecht nicht so, mein lieber Herr,
Da sind wir sehr in Sorgen.

Gestern Abend sah ich den neuen Mond,
Ein Hof war um ihn her;
Ich fürcht', ich fürcht', mein lieber Herr,
Ein Sturm uns erwartet schwer."

O edle Schotten, sie wußten lang
Zu wahr'n ihre Korkholzschuh';
Doch lang überall das Spiel gespielt,
Schwammen ihre Hüte dazu.

O lang, lang mögen ihre Frauen sitzen,
Den Fächer in ihrer Hand,
Eh' je sie sehn Sir Patrick Spence
Ansegeln an das Land.

O lang, lang mögen ihre Frauen stehn,
Den Goldkamm in dem Haar,
Und warten ihrer lieben Herrn,
Sie sehn sie nimmer gar.

Dort über, hinüber nach Aberdour,
Tief, fünfzig Faden im Meer,
Da liegt der gute Sir Patrick Spence,
Sein' Edlen um ihn her.

Das ist allerdings ein rechtes Volkslied, das nicht nur die allgemeine Gattung darstellt, sondern auch noch besondere Züge aufweist, welche an das nordische Volk, die nordische Natur und gewissermaßen auch an den nordischen Himmel erinnern: die sprungweise fortschreitende, fast rätselhaft knappe Darstellung, die Wiederholungen einzelner Worte, die Fragen und Ausrufe, die Wechselreden — die nordischen Seefahrten und Sturmgefahren, das lauernde Schicksal im Hintergrund, welches die Willkür des Königs und

die blinde Treue des [illegible] zu [illegible] Untergang [illegible], die [illegible] Tragik des Untergangs, die durch den [illegible] Ton der [illegible] volkstüm- lichen [illegible] wird. [illegible] auch die [illegible] Züge der [illegible] singbare [illegible] (vgl. oben Nr. [illegible]) [illegible] und [illegible] Schicksal und Tod. [illegible] „Wander [illegible]“. [illegible] eine [illegible]

[illegible]

279. [illegible] zusammen.

3. Lyri[illegible]

280 [illegible]

kunstgemäßen „Lieder“ waren wohl Tempelgesänge; einige bessere Volkslieder werden sich angeschlossen haben.

281. Wesen. Die Lyrik ist die Poesie der Innenwelt, des Gedankens und vor allem des Gemütes, erst mittelbar auch der Außenwelt und der äußern und innern Anschauung. Alle Poesie wirkt allerdings auf das Gemüt des Hörers oder Lesers und ging zuvor durch das Gemüt des Dichters hindurch (siehe oben Nr. 168 ff.). Die Lyrik aber scheidet sich dadurch als besondere Dichtgattung aus, daß die lebhafte Empfindung sich nicht wie im Epos der innern Vorstellung unterordnet und eine Reihe äußerer Begebenheiten leichthin begleitet, sondern entweder ein einzelnes Ereignis mit größerer Wärme ergreift und zum Ausgangspunkt einer selbständigen Reihe von Ideen oder Empfindungen macht, oder doch die Anschauung fortlaufender Handlungen und ausgebreiteter Zustände dem Gedanken und der Empfindung unterordnet. Dieses Überwiegen der Thätigkeit des Geistes und des Gemütes oder diese Ablösung der Empfindung von dem Zusammenhange der Ereignisse und Verhältnisse, diese unabhängige Fortentwicklung und Entfaltung des innern Eindrucks und seine vorwiegende Stärke und Erregtheit kennzeichnen die lyrische Dichtkunst.

282. Einen weihevollen Augenblick ergreift Uhland mit ganzer Seele in

Schäfers Sonntagslied.

Das ist der Tag des Herrn!
Ich bin allein auf weiter Flur,
Noch eine Morgenglocke nur —
Nun Stille nah und fern.

Anbetend knie' ich hier.
O süßes Graun! geheimes Wehn
Als knieten viele ungesehn
Und beteten mit mir.

Der Himmel nah und fern,
Er ist so klar und feierlich,
So ganz als wollt' er öffnen sich.
Das ist der Tag des Herrn!

Derselbe Dichter berührt im „Lob des Frühlings“ so flüchtig wie nur möglich verschiedene Gegenstände der sinnlichen Wahrnehmung, um sofort, als finde er zur Beschreibung derselben keine Worte, seiner Empfindung Ausdruck zu geben:

„Saatengrün, Veilchenduft,
Lerchenwirbel, Amselschlag,
Sonnenregen, linde Luft!

Wenn ich solche Worte singe,
Braucht es dann noch großer Dinge,
Dich zu preisen, Frühlingstag?“

Zu beachten ist das „Singen“ der Worte. Denn die erhöhte Gemütsstimmung wird gleichsam musikalisch. Daher reden wir auch von „Schwingungen“ des Gemütes, und selbst das Wort „Stimmung“ erinnert an die Musik. Jedes Wort der reinen Lyrik bringt eine „Saite“ unseres Innern zum Tönen.

Wie die Lyrik an eine Reihe von Ereignissen anknüpfen und aus ihr den Stimmungsgehalt schöpfen könne, ersieht man z. B. aus Ps. 104

bis 106; als Beispiel diene der Anfang des letztern, wo die Wanderung des Volkes durch die Wüste und die Gefangenschaft in Babylon Gegenstand der lyrischen Stimmung werden (übersetzt von Gust. Bickell; mit zwei kleinern Änderungen):

„,Den Herrn lobt, dankt Jehova, weil gut er, ewig gnädig':
So sprecht, vom Herrn Erlöste, aus Drängers Hand Befreite!
Er hat erlöst aus Heiden, gesammelt sie aus Ländern,
Von Untergang und Aufgang, von Norden und von Süden.
Sie irrten um in Wüsten, nicht Weg noch Wohnung findend,
Von Durst gequält und Hunger, schon nahe dem Verschmachten.
In Not zum Herrn sie riefen, der sie aus Angst befreite,
Auf rechten Weg sie führte, bewohnte Stadt zu finden.
Dankt seine Huld dem Herren, vor Menschen preist die Wunder,
Weil Schmachtende er gestärket und Hungernde gesättigt.
‚Den Herrn lobt, dankt Jehova, weil gut er, ewig gnädig':
So sprecht, in Nacht Gefangne, in Qual und Eisenbanden!
Weil Gottes Wort getrotzt sie, des Höchsten Rat verachtet,
Beugt' er ihr Herz durch Leiden und ließ sie hilflos straucheln.
In Not zum Herrn sie riefen, der sie aus Angst befreite,
Aus Nacht und Dunkel führte, zerbrechend ihre Bande.
Dankt seine Huld dem Herren, vor Menschen preist die Wunder,
Der eherne Thüren einbrach und Eisenriegel abschlug."

So wird nun weiter die Errettung aus Krankheit und Plage, aus Stürmen und Schiffbrüchen benützt, um lebhafte Äußerungen des Lobes und Dankes anzuknüpfen.

283. Bild und Gedanke. Die Lyrik kann die Bilder der Anschauung nicht entbehren. Denn sie drückt die Stimmung nicht etwa wie die Musik ohne Worte aus; das Wort aber, insbesondere das Wort des Dichters, bezeichnet eine Vorstellung. Allein die Lyrik bleibt bei der Anschauung nicht stehen, sondern taucht sie in einer entsprechenden Stimmung unter. Auch ohne Gedanken, so sehr dieselben scheinbar der Prosa eigentümlich sind, kann die lyrische Dichtkunst noch weniger als die epische bestehen; die Sprache überhaupt ist vor allem eine Vermittlerin von Gedanken. Die Vorstellung, welche naturgemäß die Empfindung veranlaßt, wird gerade in der Lyrik geistig vertieft und nicht so rasch von einer zweiten und dritten wieder abgelöst. Doch tritt auch der Gedanke nicht in seiner nackten Bedeutung für den Verstand auf, sondern wie umgeschmolzen in der Glut des Gemütes.

284. Andere Mittel. Nicht immer jedoch bedient der Lyriker sich der Bildersprache und ausgesuchter Gedanken; er hält vielmehr in beiden Beziehungen ein weises Maß ein, da er wohl weiß, daß es noch andere Wege zum Herzen giebt, und daß eine vorwiegende Befriedigung der Phantasie oder des Verstandes der Empfindung im Wege steht. Tiefstes Gefühl des Herzens verschmäht geistreiches Denken und Wortgepränge, ja möchte sich fast lieber aller Worte entschlagen. Ganz stille, bescheidene Freude

und die wiederholte Rückkehr zu ähnlichen Gedanken und Wendungen einfachster Art kennzeichnen es. Als Beispiel diene Heemstedes „Wiegenlied“:

„O schlummre nun stille, mein Kindlein!
Mein süßes, mein Herzenskind,
Es singet ein Schlummerliedlein
In grünen Zweigen der Wind;
Es summen die Käfer und Bienen
Gar traulich am träumenden Beet,
Wo zwischen den Balsaminen
Dein Liebling, die Rose, steht.
O schließe die Äuglein geschwinde,
Mein süßes, mein Herzenskind!

Es kommt ein Englein geflogen
Mit blinkendem Goldgewand,
Es hat sich zum Bettlein gebogen,
Wird Englein des Traumes genannt.
Das spricht von der Lilie, der reinen,
Die blühet im Paradies,
Und von der Rose, der feinen,
Die nimmer die Lilie verließ.
O schließe die Äuglein geschwinde,
Mein süßes, mein Herzenskind!

Noch Lilien der Unschuld erblühen
Auf deiner Stirne so klar,
Noch Rosen des Glückes erglühen
Auf deinem Wangenpaar.
So schließe die Äuglein, die blauen,
Die Welt ist böse, mein Kind!
Und um die Felsen, die rauhen,
Da weht ein giftiger Wind.
O schließe die Äuglein geschwinde,
Dein Mütterlein folgt dir, mein Kind!“

Ein klassisches Muster einfachster Lyrik ist Uhlands Gedicht „Die Zufriedenen“.

Unmittelbar auf das Gemüt, ohne den Umweg durch Phantasie und Verstand, wirken die Lautmalerei (oben Nr. 207) und die nicht auf bildlichem Ausdruck beruhenden Figuren (Nr. 61. 63 f.). Manchmal verbirgt sich die stärkste Empfindung hinter ganz farbloser Rede, aber der Dichter sorgt durch die ganze Fassung oder einen plötzlichen, kräftigen Durchbruch der Stimmung für das Verständnis. So Heine in dem oben Nr. 166 angeführten Gedichte. Ähnlich Justus Kerner in

Zwei Särge.

Zwei Särge einsam stehen
In des alten Domes Hut,
König Ottmar liegt in dem einen,
In dem andern der Sänger ruht.

Der König saß einst mächtig
Hoch auf der Väter Thron,
Ihm liegt das Schwert in der Rechten
Und auf dem Haupte die Kron'.

Doch neben dem stolzen König,
Da liegt der Sänger traut,
Man noch in seinen Händen
Die fromme Harfe schaut.

Die Burgen rings zerfallen,
Schlachtruf tönt durch das Land —
Das Schwert, das regt sich nimmer
Da in des Königs Hand.

Blüten und milde Lüfte
Wehen das Thal entlang —
Des Sängers Harfe tönet
In ewigem Gesang.

285. Stimmung. Was ist nun aber die in der Lyrik herrschende Stimmung? Eine sinnlich-geistige Erregung, eine erhöhte Thätigkeit des

Gemütes, eine warme Empfindung der Seele, eine in sich beharrende Freude, ein Genuß, hervorgerufen durch die Anschauung der Sinne und der Phantasie, aber getragen und verstärkt durch den geistigen Gedanken. Was bei der dichterischen Empfindung überhaupt zutrifft, das regt sich in der Seele des Lyrikers in gesteigerter Lebhaftigkeit und Wärme: es gärt und wogt und glüht, es zittert und schwingt und tönt. Alles dies sind geläufige Ausdrücke der Sprache, um diejenigen Wirkungen der Anschauungs- und Gedankenwelt auf unser Inneres zu bezeichnen, welche mehr sind als Wahrnehmung und Auffassung, aber weniger als Wille und Entschluß. Sie liegen gleichsam auf dem Wege von dem einen zum andern; sie bestehen in einer Hin- oder Abneigung des Herzens rücksichtlich des dem Auge oder Geiste vorschwebenden Gegenstandes. Manche Gefühle sind leidender (empfangender), andere thätiger Natur; letztere streben der Zukunft entgegen, wie Hoffnung und Sehnsucht, während die andern, z. B. Freude, Wehmut, Reue, sich auf die Gegenwart oder Vergangenheit beziehen.

286. Die Gemütsbewegungen sind ein Zustand der Seele, welcher sich durch außergewöhnliche Wallungen dem Bewußtsein deutlich kundgiebt, wenn auch die nähere Beschaffenheit sich manchmal in Worten schwer aussprechen läßt. Die natürlichste Äußerung der Stimmungen sind körperliche Bewegungen: Gebärden, Mienen, Thränen, sodann Empfindungslaute oder Ausrufe. Unter den Künsten bieten sich zunächst Mimik und Musik zum Ausdrucke der Gemütsbewegungen dar; denn auch sie sind Bewegung. Die Musik ist die vollkommenere Kunst und lauter Bewegung. So kommt es, daß die lyrischen Wallungen der Seele nach dem Ausdrucke durch Musik und durch eine melodisch-rhythmische, d. h. musikalische Sprache streben. Lyrik und Musik ergänzen sich, die Musik drückt die Stimmung unmittelbar durch entsprechende Tonbewegungen aus; die musikalischen Mittel der Sprache, wie auch die gelegentlich verwendeten Empfindungslaute, unterstützen sie. Allein die Musik spricht nicht mit begrifflicher Deutlichkeit; diese giebt ihr erst das Dichterwort, das seinerseits zur vollen Wirkung auf den gemütvollern Ausdruck der Töne angewiesen ist. So hat denn zwar alle älteste Poesie sich zur Erregung der Empfindung die Musik zugesellt; aber die reine Lyrik trennte sich nie vollständig von ihr und war z. B. in der Blütezeit des deutschen Mittelalters noch immer gesungenes Lied.

287. Lyrik und Malerei. Wie die Malerei nicht nur (gleich der Plastik) die Körper nach ihren natürlichen Formen darstellt, sondern durch Licht und Farben auch eine Stimmung und zwar als ihre Hauptwirkung erzeugt, so will die Lyrik nicht bloß der Phantasie scharf umgrenzte Bilder vorführen, sondern zumeist eine durch dieselben hervorgebrachte einheitliche Stimmung malen. Sie stellt also, wie die Malerei, nicht so fast Handlungen als Zustände, nicht so fast Formen als stimmungsvolle Scenen,

stellt nur einen Augenblick und zwar die gegenwärtige Verfassung der Seele dar.

288. Der Lessingsche Grundsatz, die Dichtkunst habe menschliche Handlungen oder doch nur die fortschreitende Entwicklung in der Zeit zum Gegenstande, paßt auf die Lyrik am wenigsten. Denn sie beschreibt und schildert mit großer Vorliebe und erzeugt eben dadurch eine Stimmung:

„Kennst du das Land, wo die Citronen blühn,
Im dunklen Laub die Goldorangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht:
Kennst du es wohl? Dahin, dahin
Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn.

Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach,
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:
Was hat man dir, du armes Kind, gethan?
Kennst du es wohl? — Dahin, dahin
Möcht' ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn.

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg;
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut;
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut.
Kennst du ihn wohl? — Dahin, dahin
Geht unser Weg! O Vater, laß uns ziehn!"

Doch ist es wahr, daß das lyrische Gemälde, obschon es erst als Gesamtbild die volle Stimmung verständlich ausdrückt, sich gemäß der Eigenart der menschlichen Rede (oben Nr. 165) mit Vorliebe aus Einzelhandlungen zusammensetzt; aber diese sind nicht Gegenstand, sondern Mittel der Darstellung.

Der Frühlingsmorgen.

Wenn die Lämmer wieder springen,
Lerchen jubeln, Rosen glühn,
Muß das kränkste Herze singen
Und im Welken noch erblühn.

Wer in bangen Lebensschmerzen
Einsam jetzt die Straße geht,
Singet selbst aus düsterm Herzen,
Wie ein Lied aus Wolken weht.

Wer verbannt, das Aug' in Thränen,
Jetzt im fremden Lande zieht,
Durch betaute Blumen tönen
Läßt er seiner Heimat Lied.

Flüsse, Saaten tönend wallen;
Aus dem fernsten Himmelsblau
Weht ein Singen, lieblich Schallen
Über Wald und helle Au'.

Alter Gram, nun zeuch von hinnen,
Fülle nicht dies Herze bang!
Strömet ein von Himmelszinnen,
Morgenrot und Luftgesang!

Freiligrath.

289. Wie die Malerei, so liebt es auch die Lyrik, die Linien verschwimmen zu lassen und den Blick in die Ferne zu tragen, um durch unbestimmte Ahnungen das Gemüt um so stärker zu erregen; die Worte

sind dann mehr vielsagende Andeutungen als ausgeführte Schilderung, hingehaucht wie Laute in stille Nacht, wie eine Skizze in Nebelgrau.

„Lind streicht der laue Abendwind
Über die Blütenbäume —
Schließ deine Äuglein, süßes Kind,
Und träume, Herzchen, träume.

Die Blumen neigen auch im Feld
Die Häupter schlummertrunken,
Und stille liegt die weite Welt
In Abendruh' versunken.

Es fliegen jetzt die Engelein
Wohl durch des Weltalls Räume;
Schlaf ein, mein liebes Kind, schlaf ein,
Und träume, Herzchen, träume.

Der goldne Mond zieht schon herauf
Und lugt nach meinem Kinde,
Die lichten Sterne gehen auf —
Die Äuglein zu, geschwinde!

Da liegt es still! — flüstert ihm lind
Ein Schlummerlied, ihr Bäume —
Die Mutter wacht, mein süßes Kind,
Drum träume, Herzchen, träume." Fr. Brentano.

„Komm, Trost der Welt, du stille Nacht!
Wie steigst du von den Bergen sacht!
Die Lüfte alle schlafen,
Ein Schiffer nur noch, wandermüd',
Singt übers Meer sein Abendlied
Zu Gottes Lob im Hafen.

Die Jahre wie die Wolken gehn
Und lassen mich hier einsam stehn,
Die Welt hat mich vergessen;
Da tratst du wunderbar zu mir,
Wenn ich beim Waldesrauschen hier
In stiller Nacht gesessen.

O Trost der Welt, du stille Nacht!
Der Tag hat mich so müd' gemacht,
Das weite Meer schon dunkelt;
Laß ausruhn mich von Lust und Not,
Bis daß das ew'ge Morgenrot
Den stillen Wald durchfunkelt." Eichendorff.

290. Stoffgebiet. Da sich an alle Gegenstände der Beschreibung und Erzählung Gemütsbewegungen anknüpfen können, und außerdem die ganze Innenwelt der Empfindung und des Gedankens sich wenigstens mittelbar durch die poetische Sprache darstellen läßt, so dehnt sich das Gebiet der lyrischen Dichtung unabsehbar weit aus, über den ganzen Kreis der geistigen und sinnlichen Erkenntnis, insofern dieselbe poetische Gefühle weckt, und über das ganze uferlose Meer der Wallungen des Herzens. Natürlich zieht zunächst die Rücksicht auf die Schönheit eine Schranke. Es muß also der Gegenstand entweder selbst wahrhaft schön sein oder als Gegenbild des Schönen dieses mittelbar beleuchten, oder es muß wenigstens die Behandlung desselben so eigenartig und kunstgerecht sein, daß ein ästhetisches Wohlgefallen erzeugt wird. Fernerhin kann auch die schöne Empfindung nur dann zum kunstgemäßen Liede werden, wenn sie erst abgeklärt und dichterisch ausgestaltet ist.

291. Den gewöhnlichsten Gegenstand der Lyrik bilden die Empfindungen der Liebe, im weitesten Sinne des Wortes, und die einfachen Naturgefühle. Denn durch diese greift der Dichter am unmittelbarsten und leichtesten ins Gemüt, während bei andern Stoffen die Herausarbeitung

zeichnet die Darstellung aus. Das klare Selbstbewußtsein der Personen wird, trotz aller innern Erregung, nicht getrübt. Edle christliche Gesinnungen und erhabene Gedanken kommen überall zum Ausdruck. Alles dies trifft bei den oben erwähnten deutschen Romanzen zu.

Romanzen vom Cid in Henses Lesebuch II.

2) Ballade.

278. Wir benennen diese Dichtgattung nach den schottischen Balladen; auch das Wort scheint keltischen Ursprungs zu sein und „Volkslied“ zu bedeuten. Gern gesellt sich zur Ballade der Tanz unter Musikbegleitung. Sehen wir gleich eine Probe aus Herders „Stimmen der Völker“:

Der Schiffer.
(Schottisch.)

Der König sitzt in Dumpferlingschloß,
Er trinkt blutroten Wein:
„O wo treff' ich einen Segler an,
Dies Schiff zu segeln mein?“

Auf und sprach ein alter Ritter
(Saß rechts an Königs Knie):
„Sir Patrick Spence ist der beste Segler
Im ganzen Land allhie.“

Der König schrieb einen breiten Brief,
Versiegelt' ihn mit seiner Hand
Und sandt' ihn zu Sir Patrick Spence,
Der wohnt an Meeres Strand.

Die erste Zeil' Sir Patrick las,
Laut Lachen schlug er auf;
Die zweite Zeil' Sir Patrick las,
Eine Thrän' ihm folgte drauf.

„O wer, wer hat mir das gethan?
Hat weh gethan mir sehr!
Mich auszusenden in dieser Zeit,
Zu segeln auf dem Meer.

Macht fort, macht fort, meine wackern Leut',
Unser gut Schiff segelt morgen.“ —
„O sprecht nicht so, mein lieber Herr,
Da sind wir sehr in Sorgen.

Gestern Abend sah ich den neuen Mond,
Ein Hof war um ihn her;
Ich fürcht', ich fürcht', mein lieber Herr,
Ein Sturm uns erwartet schwer.“

O edle Schotten, sie wußten lang
Zu wahr'n ihre Korkholzschuh';
Doch lang überall das Spiel gespielt,
Schwammen ihre Hüte dazu.

O lang, lang mögen ihre Frauen sitzen,
Den Fächer in ihrer Hand,
Eh' je sie sehn Sir Patrick Spence
Ansegeln an das Land.

O lang, lang mögen ihre Frauen stehn,
Den Goldkamm in dem Haar,
Und warten ihrer lieben Herrn,
Sie sehn sie nimmer gar.

Dort über, hinüber nach Aberdour,
Tief, fünfzig Faden im Meer,
Da liegt der gute Sir Patrick Spence,
Sein' Edlen um ihn her.

Das ist allerdings ein rechtes Volkslied, das nicht nur die allgemeine Gattung darstellt, sondern auch noch besondere Züge aufweist, welche an das nordische Volk, die nordische Natur und gewissermaßen auch an den nordischen Himmel erinnern: die sprungweise fortschreitende, fast rätselhaft knappe Darstellung, die Wiederholungen einzelner Worte, die Fragen und Ausrufe, die Wechselreden — die nordischen Seefahrten und Sturmgefahren, das lauernde Schicksal im Hintergrund, welches die Willkür des Königs und

die blinde Treue des Vasallen zu dessen Untergang benützt, die schneidende Tragik des Untergangs, die durch den fast scherzhaften Ton der echt volkstümlichen Schlußstrophen verschärft wird. Dieses sind nun mehr oder minder auch die kennzeichnenden Züge der Ballade überhaupt: sie ist noch mehr eine singbare Volksdichtung (vgl. oben Nr. 277) als die Romanze, äußerlich und innerlich erregter, für den Tanz geeignet, in der Form unvermittelter und dramatisch knapper, endlich im Tone düsterer, wie Nebel und Nacht, Schicksal und Tod. Man prüfe nur Goethes „Erlkönig", Bürgers „Wilden Jäger", Uhlands „Blinden König". In diesen jagen Elfen, Riesen und ähnliche Unholde dem ohnmächtigen Menschen Todesschrecken ein, und auch wenn der Ausgang glücklich ist, so haben doch die Stürme des Herzens eine fast tödliche Wirkung.

Natürlich prägt sich dieser düstere nordische Charakter nicht immer so scharf aus wie hier und z. B. in Annette Drostes Spukgeschichten. In Stoffen aus der Geschichte und aus dem Leben der Gegenwart kann die Einbildung nicht so grelle Farben auftragen. Manchmal macht sich der Verstand durch Unterlegung einer bestimmten Idee mehr geltend. Wenn nun auch der Ton ruhiger wird, so unterscheidet sich die Ballade von der Romanze oder der epischen Erzählung nur etwa noch durch die dramatisch gespannte Handlung und die elegische Tonfarbe (den „Mollcharakter").

279. Außer Romanze und Ballade nehmen Epigramm, Satire, Epistel oft einen vorwiegend lyrischen Charakter an. Einige trennen sie daher auch mitsamt dem Lehrgedicht und der Beschreibung von der Epik ganz und gar ab und fassen alle diese Dichtgattungen als „Verstandeslyrik" zusammen.

B. Lyrik.

280. Ursprung. Die lyrische Dichtgattung folgt naturgemäß erst der epischen. Denn die Aufmerksamkeit des Menschen auf seine innern Stimmungen entwickelt sich später und schwächer als die bewußte Wahrnehmung äußerer Begebenheiten. Ferner ist die genaue Unterscheidung und besonders die sprachliche Benennung der vielfach nahe verwandten Gemütszustände sehr schwierig.

Die äußere Anschauung weckt Gemütsbewegungen, und diese wollen sich klären und verdeutlichen durch eine ihnen angepaßte Sprache. So erwächst aus der Epik die Lyrik als deren höhere Entfaltung und Blüte.

Nicht jeder Ausdruck einer Gemütsbewegung kann für die Litteratur und Kunst in Betracht kommen, sondern nur das durch edlere Fassung und Form sich über die Sprache des Alltagslebens erhebende Liedwort. Liedwort — denn thatsächlich, wenn auch nicht durchaus notwendig, entwickelt sich die Lyrik in Vereinigung mit der Musik und hat schon ihren Namen von der griechischen Lyra oder Leier erhalten. Die ältesten

kunstgemäßen „Lieder“ waren wohl Tempelgesänge; einige bessere Volkslieder werden sich angeschlossen haben.

281. Wesen. Die Lyrik ist die Poesie der Innenwelt, des Gedankens und vor allem des Gemütes, erst mittelbar auch der Außenwelt und der äußern und innern Anschauung. Alle Poesie wirkt allerdings auf das Gemüt des Hörers oder Lesers und ging zuvor durch das Gemüt des Dichters hindurch (siehe oben Nr. 168 ff.). Die Lyrik aber scheidet sich dadurch als besondere Dichtgattung aus, daß die lebhafte Empfindung sich nicht wie im Epos der innern Vorstellung unterordnet und eine Reihe äußerer Begebenheiten leichthin begleitet, sondern entweder ein einzelnes Ereignis mit größerer Wärme ergreift und zum Ausgangspunkt einer selbständigen Reihe von Ideen oder Empfindungen macht, oder doch die Anschauung fortlaufender Handlungen und ausgebreiteter Zustände dem Gedanken und der Empfindung unterordnet. Dieses Überwiegen der Thätigkeit des Geistes und des Gemütes oder diese Ablösung der Empfindung von dem Zusammenhange der Ereignisse und Verhältnisse, diese unabhängige Fortentwicklung und Entfaltung des innern Eindrucks und seine vorwiegende Stärke und Erregtheit kennzeichnen die lyrische Dichtkunst.

282. Einen weihevollen Augenblick ergreift Uhland mit ganzer Seele in

Schäfers Sonntagslied.

Das ist der Tag des Herrn!
Ich bin allein auf weiter Flur,
Noch eine Morgenglocke nur —
Nun Stille nah und fern.

Anbetend knie' ich hier.
O süßes Graun! geheimes Wehn
Als knieten viele ungesehn
Und beteten mit mir.

Der Himmel nah und fern,
Er ist so klar und feierlich,
So ganz als wollt' er öffnen sich.
Das ist der Tag des Herrn!

Derselbe Dichter berührt im „Lob des Frühlings“ so flüchtig wie nur möglich verschiedene Gegenstände der sinnlichen Wahrnehmung, um sofort, als finde er zur Beschreibung derselben keine Worte, seiner Empfindung Ausdruck zu geben:

„Saatengrün, Veilchenduft,
Lerchenwirbel, Amselschlag,
Sonnenregen, linde Luft!

Wenn ich solche Worte singe,
Braucht es dann noch großer Dinge,
Dich zu preisen, Frühlingstag?“

Zu beachten ist das „Singen“ der Worte. Denn die erhöhte Gemütsstimmung wird gleichsam musikalisch. Daher reden wir auch von „Schwingungen“ des Gemütes, und selbst das Wort „Stimmung“ erinnert an die Musik. Jedes Wort der reinen Lyrik bringt eine „Saite“ unseres Innern zum Tönen.

Wie die Lyrik an eine Reihe von Ereignissen anknüpfen und aus ihr den Stimmungsgehalt schöpfen könne, ersieht man z. B. aus Ps. 104

bis 106; als Beispiel diene der Anfang des letztern, wo die Wanderung des Volkes durch die Wüste und die Gefangenschaft in Babylon Gegenstand der lyrischen Stimmung werden (übersetzt von Gust. Bickell; mit zwei kleinern Änderungen):

„‚Den Herrn lobt, dankt Jehova, weil gut er, ewig gnädig‘:
So sprecht, vom Herrn Erlöste, aus Drängers Hand Befreite!
Er hat erlöst aus Heiden, gesammelt sie aus Ländern,
Von Untergang und Aufgang, von Norden und von Süden.
Sie irrten um in Wüsten, nicht Weg noch Wohnung findend,
Von Durst gequält und Hunger, schon nahe dem Verschmachten.
In Not zum Herrn sie riefen, der sie aus Angst befreite,
Auf rechten Weg sie führte, bewohnte Stadt zu finden.
Dankt seine Huld dem Herren, vor Menschen preist die Wunder,
Weil Schmachtende er gestärket und Hungernde gesättigt.
‚Den Herrn lobt, dankt Jehova, weil gut er, ewig gnädig‘:
So sprecht, in Nacht Gefangne, in Qual und Eisenbanden!
Weil Gottes Wort getrotzt sie, des Höchsten Rat verachtet,
Beugt' er ihr Herz durch Leiden und ließ sie hilflos straucheln.
In Not zum Herrn sie riefen, der sie aus Angst befreite,
Aus Nacht und Dunkel führte, zerbrechend ihre Bande.
Dankt seine Huld dem Herren, vor Menschen preist die Wunder,
Der eherne Thüren einbrach und Eisenriegel abschlug.“

So wird nun weiter die Errettung aus Krankheit und Plage, aus Stürmen und Schiffbrüchen benützt, um lebhafte Äußerungen des Lobes und Dankes anzuknüpfen.

283. Bild und Gedanke. Die Lyrik kann die Bilder der Anschauung nicht entbehren. Denn sie drückt die Stimmung nicht etwa wie die Musik ohne Worte aus; das Wort aber, insbesondere das Wort des Dichters, bezeichnet eine Vorstellung. Allein die Lyrik bleibt bei der Anschauung nicht stehen, sondern taucht sie in einer entsprechenden Stimmung unter. Auch ohne Gedanken, so sehr dieselben scheinbar der Prosa eigentümlich sind, kann die lyrische Dichtkunst noch weniger als die epische bestehen; die Sprache überhaupt ist vor allem eine Vermittlerin von Gedanken. Die Vorstellung, welche naturgemäß die Empfindung veranlaßt, wird gerade in der Lyrik geistig vertieft und nicht so rasch von einer zweiten und dritten wieder abgelöst. Doch tritt auch der Gedanke nicht in seiner nackten Bedeutung für den Verstand auf, sondern wie umgeschmolzen in der Glut des Gemütes.

284. Andere Mittel. Nicht immer jedoch bedient der Lyriker sich der Bildersprache und ausgesuchter Gedanken; er hält vielmehr in beiden Beziehungen ein weises Maß ein, da er wohl weiß, daß es noch andere Wege zum Herzen giebt, und daß eine vorwiegende Befriedigung der Phantasie oder des Verstandes der Empfindung im Wege steht. Tiefstes Gefühl des Herzens verschmäht geistreiches Denken und Wortgepränge, ja möchte sich fast lieber aller Worte entschlagen. Ganz stille, bescheidene Freude

und die wiederholte Rückkehr zu ähnlichen Gedanken und Wendungen einfachster Art kennzeichnen es. Als Beispiel diene Heemstedes „Wiegenlied“:

„O schlummre nun stille, mein Kindlein!
Mein süßes, mein Herzenskind,
Es singet ein Schlummerliedlein
In grünen Zweigen der Wind;
Es summen die Käfer und Bienen
Gar traulich am träumenden Beet,
Wo zwischen den Balsaminen
Dein Liebling, die Rose, steht.
O schließe die Äuglein geschwinde,
Mein süßes, mein Herzenskind!

Es kommt ein Englein geflogen
Mit blinkendem Goldgewand,
Es hat sich zum Bettlein gebogen,
Wird Englein des Traumes genannt.
Das spricht von der Lilie, der reinen,
Die blühet im Paradies,
Und von der Rose, der feinen,
Die nimmer die Lilie verließ.
O schließe die Äuglein geschwinde,
Mein süßes, mein Herzenskind!

Noch Lilien der Unschuld erblühen
Auf deiner Stirne so klar,
Noch Rosen des Glückes erglühen
Auf deinem Wangenpaar.
So schließe die Äuglein, die blauen,
Die Welt ist böse, mein Kind!
Und um die Felsen, die rauhen,
Da weht ein giftiger Wind.
O schließe die Äuglein geschwinde,
Dein Mütterlein folgt dir, mein Kind!“

Ein klassisches Muster einfachster Lyrik ist Uhlands Gedicht „Die Zufriedenen“.

Unmittelbar auf das Gemüt, ohne den Umweg durch Phantasie und Verstand, wirken die Lautmalerei (oben Nr. 207) und die nicht auf bildlichem Ausdruck beruhenden Figuren (Nr. 61. 63 f.). Manchmal verbirgt sich die stärkste Empfindung hinter ganz farbloser Rede, aber der Dichter sorgt durch die ganze Fassung oder einen plötzlichen, kräftigen Durchbruch der Stimmung für das Verständnis. So Heine in dem oben Nr. 166 angeführten Gedichte. Ähnlich Justus Kerner in

Zwei Särge.

Zwei Särge einsam stehen
In des alten Domes Hut,
König Ottmar liegt in dem einen,
In dem andern der Sänger ruht.

Der König saß einst mächtig
Hoch auf der Väter Thron,
Ihm liegt das Schwert in der Rechten
Und auf dem Haupte die Kron'.

Doch neben dem stolzen König,
Da liegt der Sänger traut,
Man noch in seinen Händen
Die fromme Harfe schaut.

Die Burgen rings zerfallen,
Schlachtruf tönt durch das Land —
Das Schwert, das regt sich nimmer
Da in des Königs Hand.

Blüten und milde Lüfte
Wehen das Thal entlang —
Des Sängers Harfe tönet
In ewigem Gesang.

285. Stimmung. Was ist nun aber die in der Lyrik herrschende Stimmung? Eine sinnlich-geistige Erregung, eine erhöhte Thätigkeit des

Gemütes, eine warme Empfindung der Seele, eine in sich beharrende Freude, ein Genuß, hervorgerufen durch die Anschauung der Sinne und der Phantasie, aber getragen und verstärkt durch den geistigen Gedanken. Was bei der dichterischen Empfindung überhaupt zutrifft, das regt sich in der Seele des Lyrikers in gesteigerter Lebhaftigkeit und Wärme: es gärt und wogt und glüht, es zittert und schwingt und tönt. Alles dies sind geläufige Ausdrücke der Sprache, um diejenigen Wirkungen der Anschauungs- und Gedankenwelt auf unser Inneres zu bezeichnen, welche mehr sind als Wahrnehmung und Auffassung, aber weniger als Wille und Entschluß. Sie liegen gleichsam auf dem Wege von dem einen zum andern; sie bestehen in einer Hin- oder Abneigung des Herzens rücksichtlich des dem Auge oder Geiste vorschwebenden Gegenstandes. Manche Gefühle sind leidender (empfangender), andere thätiger Natur; letztere streben der Zukunft entgegen, wie Hoffnung und Sehnsucht, während die andern, z. B. Freude, Wehmut, Reue, sich auf die Gegenwart oder Vergangenheit beziehen.

286. Die Gemütsbewegungen sind ein Zustand der Seele, welcher sich durch außergewöhnliche Wallungen dem Bewußtsein deutlich kundgiebt, wenn auch die nähere Beschaffenheit sich manchmal in Worten schwer aussprechen läßt. Die natürlichste Äußerung der Stimmungen sind körperliche Bewegungen: Gebärden, Mienen, Thränen, sodann Empfindungslaute oder Ausrufe. Unter den Künsten bieten sich zunächst Mimik und Musik zum Ausdrucke der Gemütsbewegungen dar; denn auch sie sind Bewegung. Die Musik ist die vollkommenere Kunst und lauter Bewegung. So kommt es, daß die lyrischen Wallungen der Seele nach dem Ausdrucke durch Musik und durch eine melodisch-rhythmische, d. h. musikalische Sprache streben. Lyrik und Musik ergänzen sich, die Musik drückt die Stimmung unmittelbar durch entsprechende Tonbewegungen aus; die musikalischen Mittel der Sprache, wie auch die gelegentlich verwendeten Empfindungslaute, unterstützen sie. Allein die Musik spricht nicht mit begrifflicher Deutlichkeit; diese giebt ihr erst das Dichterwort, das seinerseits zur vollen Wirkung auf den gemütvollern Ausdruck der Töne angewiesen ist. So hat denn zwar alle älteste Poesie sich zur Erregung der Empfindung die Musik zugesellt; aber die reine Lyrik trennte sich nie vollständig von ihr und war z. B. in der Blütezeit des deutschen Mittelalters noch immer gesungenes Lied.

287. Lyrik und Malerei. Wie die Malerei nicht nur (gleich der Plastik) die Körper nach ihren natürlichen Formen darstellt, sondern durch Licht und Farben auch eine Stimmung und zwar als ihre Hauptwirkung erzeugt, so will die Lyrik nicht bloß der Phantasie scharf umgrenzte Bilder vorführen, sondern zumeist eine durch dieselben hervorgebrachte einheitliche Stimmung malen. Sie stellt also, wie die Malerei, nicht so fast Handlungen als Zustände, nicht so fast Formen als stimmungsvolle Scenen,

stellt nur einen Augenblick und zwar die gegenwärtige Verfassung der Seele dar.

288. Der Lessingsche Grundsatz, die Dichtkunst habe menschliche Handlungen oder doch nur die fortschreitende Entwicklung in der Zeit zum Gegenstande, paßt auf die Lyrik am wenigsten. Denn sie beschreibt und schildert mit großer Vorliebe und erzeugt eben dadurch eine Stimmung:

„Kennst du das Land, wo die Citronen blühn,
Im dunklen Laub die Goldorangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht:
Kennst du es wohl? Dahin, dahin
Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn.

Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach,
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:
Was hat man dir, du armes Kind, gethan?
Kennst du es wohl? — Dahin, dahin
Möcht' ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn.

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg;
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut;
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut.
Kennst du ihn wohl? — Dahin, dahin
Geht unser Weg! O Vater, laß uns ziehn!"

Doch ist es wahr, daß das lyrische Gemälde, obschon es erst als Gesamtbild die volle Stimmung verständlich ausdrückt, sich gemäß der Eigenart der menschlichen Rede (oben Nr. 165) mit Vorliebe aus Einzelhandlungen zusammensetzt; aber diese sind nicht Gegenstand, sondern Mittel der Darstellung.

Der Frühlingsmorgen.

Wenn die Lämmer wieder springen,
Lerchen jubeln, Rosen glühn,
Muß das kränkste Herze singen
Und im Welken noch erblühn.

Wer in bangen Lebensschmerzen
Einsam jetzt die Straße geht,
Singet selbst aus düsterm Herzen,
Wie ein Lied aus Wolken weht.

Wer verbannt, das Aug' in Thränen,
Jetzt im fremden Lande zieht,
Durch betaute Blumen tönen
Läßt er seiner Heimat Lied.

Flüsse, Saaten tönend wallen;
Aus dem fernsten Himmelsblau
Weht ein Singen, lieblich Schallen
Über Wald und helle Au'.

Alter Gram, nun zeuch von hinnen,
Fülle nicht dies Herze bang!
Strömet ein von Himmelszinnen,
Morgenrot und Luftgesang!

Freiligrath.

289. Wie die Malerei, so liebt es auch die Lyrik, die Linien verschwimmen zu lassen und den Blick in die Ferne zu tragen, um durch unbestimmte Ahnungen das Gemüt um so stärker zu erregen; die Worte

sind dann mehr vielsagende Andeutungen als ausgeführte Schilderung, hingehaucht wie Laute in stille Nacht, wie eine Skizze in Nebelgrau.

„Lind streicht der laue Abendwind
Über die Blütenbäume —
Schließ deine Äuglein, süßes Kind,
Und träume, Herzchen, träume.

Die Blumen neigen auch im Feld
Die Häupter schlummertrunken,
Und stille liegt die weite Welt
In Abendruh' versunken.

Es fliegen jetzt die Engelein
Wohl durch des Weltalls Räume;
Schlaf ein, mein liebes Kind, schlaf ein,
Und träume, Herzchen, träume.

Der goldne Mond zieht schon herauf
Und lugt nach meinem Kinde,
Die lichten Sterne gehen auf —
Die Äuglein zu, geschwinde!

Da liegt es still! — flüstert ihm lind
Ein Schlummerlied, ihr Bäume —
Die Mutter wacht, mein süßes Kind,
Drum träume, Herzchen, träume."

Fr. Brentano.

„Komm, Trost der Welt, du stille Nacht!
Wie steigst du von den Bergen sacht!
Die Lüfte alle schlafen,
Ein Schiffer nur noch, wandermüd',
Singt übers Meer sein Abendlied
Zu Gottes Lob im Hafen.

Die Jahre wie die Wolken gehn
Und lassen mich hier einsam stehn,
Die Welt hat mich vergessen;
Da tratst du wunderbar zu mir,
Wenn ich beim Waldesrauschen hier
In stiller Nacht gesessen.

O Trost der Welt, du stille Nacht!
Der Tag hat mich so müd' gemacht,
Das weite Meer schon dunkelt;
Laß ausruhn mich von Lust und Not,
Bis daß das ew'ge Morgenrot
Den stillen Wald durchfunkelt."

Eichendorff.

290. Stoffgebiet. Da sich an alle Gegenstände der Beschreibung und Erzählung Gemütsbewegungen anknüpfen können, und außerdem die ganze Innenwelt der Empfindung und des Gedankens sich wenigstens mittelbar durch die poetische Sprache darstellen läßt, so dehnt sich das Gebiet der lyrischen Dichtung unabsehbar weit aus, über den ganzen Kreis der geistigen und sinnlichen Erkenntnis, insofern dieselbe poetische Gefühle weckt, und über das ganze uferlose Meer der Wallungen des Herzens. Natürlich zieht zunächst die Rücksicht auf die Schönheit eine Schranke. Es muß also der Gegenstand entweder selbst wahrhaft schön sein oder als Gegenbild des Schönen dieses mittelbar beleuchten, oder es muß wenigstens die Behandlung desselben so eigenartig und kunstgerecht sein, daß ein ästhetisches Wohlgefallen erzeugt wird. Fernerhin kann auch die schöne Empfindung nur dann zum kunstgemäßen Liede werden, wenn sie erst abgeklärt und dichterisch ausgestaltet ist.

291. Den gewöhnlichsten Gegenstand der Lyrik bilden die Empfindungen der Liebe, im weitesten Sinne des Wortes, und die einfachen Naturgefühle. Denn durch diese greift der Dichter am unmittelbarsten und leichtesten ins Gemüt, während bei andern Stoffen die Herausarbeitung

der lyrischen Stimmung schwieriger ist. Das einseitige Überwuchern der Geschlechtsliebe in den Werken so vieler Dichter hat jedoch im besten Falle nur andere, zum Teil würdigere Stoffe verwandter Art, z. B. Freundschaft, Vaterlandsliebe, Gottesminne, verdrängt. Die empfindsame Naturbetrachtung aber ist die fruchtbare Quelle von tausend tändelnden und wertlosen Gedichtlein geworden. Im allgemeinen sind daher Gedichte mit etwas ernsterem und bedeutungsvollerem Inhalte mehr als jene fast abgegriffenen Liebes- und Naturpoesien der Würde der Kunst entsprechend.

292. Bedeutung. Wie einflußreich übrigens die lyrische Dichtkunst, besonders im Bunde mit der Musik, für die kulturgeschichtliche Entwicklung und überhaupt für Leben und Streben der Menschen sein müsse, zeigt ein Blick auf das Volks-, Kirchen- und Gelegenheitslied. Gott selbst hat schon im Alten Bunde die gottesdienstlichen Lieder als wirksamen Hebel der religiösen Gesinnung benützt. Leider verfällt aber gerade die Lyrik auch der Oberflächlichkeit und dem Mißbrauche.

Die lyrische Darstellung und Sprache ist je nach den Gattungen (unten) genauer zu kennzeichnen.

293. Einteilung. Die Lyrik tritt rein oder gemischt auf. Wie oben die episch-lyrischen Gedichte als besondere Unterart abgesondert wurden, so können jetzt die lyrisch-epischen, in denen die Erzählung oder Beschreibung noch einen ansehnlichen Raum einnimmt, von der reinen Lyrik, welche kaum etwas anderes als den unmittelbaren Ausdruck der Stimmung enthalten, unterschieden, und ebenso die Gedankenlyrik, die den Verstand in merklicher Weise beschäftigt, gesondert behandelt werden; endlich giebt es noch lyrische Dichtungen, welche der Eigenart der dramatischen nahe kommen.

Die erwähnten Klassen lyrischer Gedichte sind freilich nicht immer scharf zu trennen.

a) Lyrisch-epische Gedichte.

294. Balladen und Romanzen. Das folgende balladenartige Volkslied scheint, wie so viele ähnliche Volks- und Kunsterzählungen, alles Erzählte sogleich in Empfindung umzusetzen:

„Sie haben das Kind zu dem Walde gesandt,
Zum dunklen Wald,
Sollt' Blumen pflücken zum Hochzeitstand
An der Bergeshald'.

Nicht Blumen hat es zum Kranze geeint,
Zum Hochzeitskranz —
An der Mutter Grab hat es still geweint
Im Mondenglanz.

‚Wer eilt so spät zum Kirchhof herab?'
So klang es mild.
‚Wer kniet verlassen auf meinem Grab
Am Kreuzesbild?' —

‚Dein Kind ist es, o Mutter mein,
Dein einzig Kind;
Es betet und weint am Grabe dein
Im Abendwind.

‚Wer schmückt fortan mit lieber Hand
Mein Lockenhaar?
Wer legt mir an mein Sonntagsgewand,
So himmelklar?

‚Wer küsset mir unter süßem Wort
Der Wangen Zier?
Lieb Mutter, nimm von der Erde mich fort
Hinauf zu dir!‘

Und wieder klang: ‚Lieb Töchterlein,
Ach, eile zurück!
Es harrt eine andere Mutter dein
Mit Liebesblick.‘ —

‚Nein, eine Mutter nur hab' ich geliebt,
Und das bist du!
Das Grab allein sie mir wieder giebt,
Wenn drinnen ich ruh'!

‚Wenn drinnen ich ruhe, schweigt der Harm
Und schweigt der Schmerz;
Mein Engel trägt mich in deinen Arm
Ans Mutterherz.‘

Sie haben das Kind zu dem Walde gesandt,
Zum dunkeln Wald;
Sollt' Blumen pflücken zum Hochzeitstand
An der Bergeshald'.

Die Blume hat an der Mutter Grab
Der Tod gepflückt;
Das Kind mit der Mutter zur Erde herab
Glückselig blickt.“ Serbisch, nachgebildet von Joh. Diel.

Die einheitliche Empfindung, welche wie ein goldener Faden die ganze Erzählung durchzieht, ist die Teilnahme für das verwaiste Kind, dem die zweite Mutter die erste nicht ersetzen kann. Das Wechselgespräch zwischen Mutter und Kind erleichtert den Ausdruck der Stimmung in dem Kinde, obwohl auch dieser teilweise episch gehalten ist. Die Hochzeitsfreude und der dem Kinde gegebene Auftrag läßt dessen Trauer und Not um so besser mitempfinden. In der Sprache sind gewisse volkstümliche Wiederholungen, im Strophenbau die Verkürzung des zweiten und vierten Verses sehr wirksam. Die Lyrik liebt es, wie die Musik, durch Wiederholungen das Gemüt stärker zu erregen und öfter durch abgebrochene Vers- und Satzteile die ruckweise fortbewegte Stimmung zu malen. Die reine Epik erheischt nicht nur längere, sondern auch gleiche Verse, weil die schwächere Empfindung die ruhig fortschreitende Erzählung ruhig und gleichmäßig begleitet.

Ein Beispiel der lyrischen Romanze siehe oben Nr. 277.

295. Spruchform. Außer der so beliebten lyrisch-epischen Ballade oder Romanze giebt es eine Menge kleinerer Gedichte, in welchen auf eine epische Darlegung eine lyrische Empfindung gegründet wird. Bekannt ist: „Unter allen Wipfeln ist Ruh'". Vgl. noch von Diel:

„Die Mitternacht liegt auf der Welt,
Verlassen stehn die Gassen,
Herab vom klaren Sternenzelt
Strömt Licht in goldnen Massen.

Und Nacht und Licht und Einsamkeit
Mich feierlich umgeben —
Ein Lied aus ferner Jugendzeit
Beginnt das Herz zu beben."

Ebenso:

„Die Luft so lauter und so klar,
Der Himmel wolkenrein;
Da wird die Menschenbrust fürwahr
Für's Herz zu klein, zu klein."

Das sind im Grunde lyrische Epigramme (vgl. Nr. 266).

296. Elegie. Die Griechen haben eine umfangreichere Dichtgattung geschaffen, in welcher Epik und Lyrik wie Fäden verschiedener Farben in einem Gewebe leicht unterscheidbar und fast in regelmäßigem Wechsel nebeneinander hergehen. Sie bezeichneten dieselbe mit dem uns nicht mehr ganz verständlichen Namen „Elegie". In dieser Dichtgattung scheint sich das lyrische Epigramm beständig zu wiederholen. Das Versmaß selbst ist dasselbe, welches die Alten für das Epigramm anzuwenden pflegten, nämlich das („elegische") Distichon. Es prägt das Wesen der Gattung deutlich aus, indem es auf den epischen Hexameter eine leichte Umbiegung desselben mit lyrischem Charakter, nämlich den Pentameter, folgen läßt (siehe Nr. 193). Wenn nun auch nicht in jedem Hexameter und Pentameter, wie es allerdings beim Epigramm meistens zutrifft, der epische Ton und der lyrische wechseln können, so erhält doch der Wechsel der Maße im allgemeinen das Gefühl für den Charakter der Dichtgattung lebendig. Übrigens läßt sich doch auch beobachten, wie der Dichter unwillkürlich mehr lyrische Wärme und Kraft in den Pentameter legt, z. B. (Schilderung der Tyrannen und der Zügellosigkeit):

„Deiner heiligen Zeichen, o Wahrheit, hat der Betrug sich
Angemaßt, der Natur köstlichste Stimme entweiht,
Die das bedürftige Herz in der Freude Drang sich erfindet;
Kaum giebt wahres Gefühl noch durch Verstummen sich kund.
Auf der Tribüne prahlet das Recht, in der Hütte die Eintracht,
Des Gesetzes Gespenst steht an der Könige Thron.
Jahrelang mag, jahrhundertelang die Mumie dauern,
Mag das trügende Bild lebender Fülle bestehn,
Bis die Natur erwacht, und mit schweren ehernen Händen
An das hohle Gebäu rühret die Not und die Zeit,
Einer Tigerin gleich, die das eiserne Gitter durchbrochen
Und des numidischen Walds plötzlich und schrecklich gedenkt,
Aufsteht, mit des Verbrechers Wut und des Elends, die Menschheit
Und in der Asche der Stadt sucht die verlorne Natur."

297. Die Elegie hat in solcher Gestalt den Vorzug, der Lyrik die ruhige, maßvolle Würde der Epik zu erhalten; ferner den nicht mindern Vorzug, die Empfindung auf Schritt und Tritt ausdrücklich zu begründen und ganz naturgemäß einzuleiten; endlich diesen dritten, durch sachliche Fülle dem eitlen Spiel mit Worten, das in der Lyrik so häufig ist, gründlich vorzubeugen. Allen diesen Vorteilen steht aber der Nachteil entgegen, daß die Elegie eine gewisse Eintönigkeit im ganzen nur schwer überwindet; dieser muß in Gedanken und Fassung entgegengearbeitet werden.

298. Die Empfindung muß gemäßigt, aber innig sein, damit sie den epischen Ton nicht unterdrücke, aber doch ganz trage und durchdringe. Der epische Stoff der Elegie muß seinerseits sich einer verhältnismäßig ruhigen Empfindung leicht unterbreiten. Eine lebendig fortschreitende Handlung würde zu viel Stimmungswechsel veranlassen und den sanften Grundton des Gedichtes nicht zur Geltung kommen lassen. Am besten eignet sich eine erzählende Beschreibung oder eine mit vielen Schilderungen durchwobene Erzählung. Das Gemüt des Dichters leiht sich gleichsam träumerisch den umgebenden Dingen und Ereignissen und senkt in sie die eigene Stimmung hinein, ohne (wie in der verwandten Idylle) am Faden einer fortbewegten Handlung die Gegenstände der Außenwelt aufzureihen. Selbst in den Bewegungen des Gemütes, welche eigentlich dargestellt werden, ist nicht der streng geordnete Fortschritt die Hauptsache, sondern die Einheitlichkeit der aus allen verschiedenen der Seele sich darbietenden Dingen wiederklingenden Stimmung. Daher die Muße, mit welcher der Elegiker immer wieder von dem geraden Wege abbiegt, um seitwärts Liegendes zu betrachten, ja sich bisweilen geradezu im Kreise dreht, ohne vom Flecke zu kommen. Indes befriedigt doch eine zielbewußte Fortbewegung mit sehr maßvollen Abschweifungen in allen Fällen besser, wenn nicht die Stimmung ganz passiver Natur ist und darum überall zögert, leicht abbricht und sogar wieder rückläufig wird.

299. Den Elegikern des Altertums diente als Stoff teils das politische Leben, teils die persönliche Erfahrung, teils die Lebensweisheit. Sehr beliebt wurden aber solche Stoffe, welche Schmerz, Trauer, Sehnsucht, Wehmut und verwandte Stimmungen anregen. Die Neuzeit beschränkt den Begriff gern auf eigentliche Klagelieder. In Schillers „Spaziergang“ aber, den der Dichter selbst als Elegie bezeichnete, tönt nur leise die Wehmut über die unversöhnten Gegensätze von Natur und Kultur durch. Gerade dieses Gedicht aber ist ein hohes Muster der Elegie; leider fehlt in dem entworfenen Kulturgemälde das Christentum mit seinen segensreichen Wirkungen.

300. Der Stil der elegischen Darstellung ist würdiger als der naive Idyllenstil, aber doch einfach und anspruchslos. Die Gedanken werden

sorgfältig, aber nicht künstlich vermittelt; die Einheit ist minder straff als im Liede, aber die Darstellung schreitet nicht sprungweise fort, wie so oft in der Ode. Kühnheit und Pracht sucht die Elegie nicht, noch weniger Witz und Spott; doch erhebt sich ihre Sprache, wenn die Stimmung sich vorübergehend zur Leidenschaft steigert. Die Nachbildungen der altklassischen Elegie nehmen auch das „elegische" Distichon herüber. Häufiger verwendet die neuere Zeit Reim und Strophe. Die Sonette und Kanzonen des Südens eignen sich besonders gut.

301. Die Elegie kommt der würdigen epischen Erzählung nahe, wenn die Empfindung sich sehr schwach äußert; sie geht umgekehrt in die reine Lyrik über, wenn der epische Hintergrund fast verschwindet.

302. Elegien voll tiefster Empfindung sind Jeremias' „Klagelieder" auf den Trümmern Jerusalems; das dritte und fünfte sind ganz lyrisch. Auch Davids Klagelied über Saul und Jonathan läßt den epischen Bericht kaum aufkommen (2 Sam. 1, 18):

„Bedenke, Israel, welche Helden
Auf deinen Höh'n erschlagen fielen!
Die Blüte auf deinen Bergen hinsank!
Wie stürzten Helden! Thut es nicht in Geth kund
Den Gassen Askalons verhehlt es,
Daß sich nicht freun Philistertöchter
Und jubeln der Unbeschnittenen Kinder.

Höh'n Gelboes, kein Tau noch Regen,
Keine Erstlingsfrucht werd' euern Halden
Der Heldenschild ward dort verworfen,
Sauls Schild — wie nicht mit Öl gesalbet.
Nur satt vom Blut erlegter Krieger
Kehrt' heim der Bogen Jonathans,
Sauls Schwert kehrt' heim nie ohne Beute.

Saul, Jonathan — die holden Toten —
Die ruhmgekrönten Freunde, schieden
Im Leben nicht und nicht im Tode —
Die adlerschnellen, löwenstarken Helden!
Ihr Töchter Israels, Saul beweinet,
Der euch mit wonn'gem Purpur schmückte
Und kleidete in Goldgeschmeide!

Wie stürzten hin die Helden
Im dichten Schlachtgetümmel!
Auf deinen Höh'n sank Jonathan hin!
Leid ist mir um dich, Bruder;
Warst mir so lieb — es war ein Wunder —,
Nicht Frauenliebe galt mir höher.
Wie stürzten hin die Helden,
Und brach des Krieges Wehre!"

Die Glut der klagenden Liebe hemmt hier den der reinen Elegie eigenen, ruhigen Abfluß der Rede; abgerissene Klagen in Form von Aus-

rufen unterbrechen die ruhige Schilderung. Vgl. das etwas ebenmäßiger bewegte Lied „An Babels Strömen" (Pf. 136).

303. Die folgende Elegie Kreitens hat das Eigene, ein ganzes Leben zu umfassen; sie geht nicht in den Ton schmerzvoller Trauer über, sondern legt nur einen dünnen Flor stiller Wehmut über die geschilderten Scenen; die Ungleichheit der Verse macht die neugeschaffene Strophe zum elegischen Ausdruck geeignet.

Widmung.

Wegmüd und wund zuckt oft der Fuß.
Gott Dank! schon winkt mit trautem Gruß
Die stille Friedensstadt der grünen Hügel.
Am Thor seh' ich den Richter stehn,
Der Rechnung heischt von meinem Gehn,
Seit kühn ich fortstürmt' mit verhängtem Zügel,
Voll Hoffnung, einst im Jugenddrang,
Bis stiller ward des Mannes Gang
Den Weg entlang. —

Noch einmal drum mit bangem Mut
Prüf' ich des Ränzleins karges Gut,
Der Wanderschaft Verlieren und Gewinnen;
Noch einmal rasch die Seele lenkt
Die Schritte rückwärts und gedenkt
Der dunklen Pfade nun mit klaren Sinnen,
Wie mich der Liebe Lust und Zwang
Durch Wildnis führt und Blumenhang
Den Weg entlang.

Der vielen einer zog voran,
Ein schlichter Wandrer, ich die Bahn,
Auf der kein Führeramt mir war beschieden;
Der Welt ersehnt nicht, da ich kam,
Bringt ihr mein Abschied keinen Gram;
Doch fruchtlos war mein Tagwerk nicht hienieden,
Ward froh durch mich ein Herz, das bang,
Und mutbeseelt ein müder Gang
Den Weg entlang.

Gott war mir gut; vom Mutterschoß
Fiel mir des Lebens schönstes Los,
Nicht reich, nicht arm — zufrieden doch bescheiden;
An treuer Eltern sichrer Hand
Geführt zu Gott als Gottes Pfand,
Lernt' früh ich beides, freuen mich und leiden.
Ein stillfroh Kind, träumt' ich und sang
Hinaus viel unverstandnen Drang
Den Weg entlang.

Auf brauner Heide lag ich oft,
Hab Wunders weiß nicht was gehofft,
Wenn Frühlings Wald und Wiesen neu erblühten;

Noch weiß ich, wie mich's wild ergriff,
Als müßt' ich fort im Geisterschiff,
 Wenn oft im Herbst die Abendhimmel glühten,
  Und wie ein Heimweh mich bezwang,
  Hört' ich verlornen Glockenklang
   Den Weg entlang.

Aus Kinderspiel und Jugendtraum
Zum rauhen Leben weckt' mich kaum
 Der Hammerschlag, der mir die Mutter sargte,
Als auch schon aus Verzweiflung tief
Trostreich des Heilands Stimme rief,
 Zu folgen ihm, der reich und nimmer kargte,
  So daß ich mutig vorwärts drang,
  Wo er des Kampfes Banner schwang
   Den Weg entlang.

Wie reut mich's nun, daß oft so feig
Ich späht' nach heitrem Seitensteig,
 Wenn steil und rauh der Pfad, den ich mußt' wandern;
Wie neidisch dann ich ausgeblickt,
Daß man auf leichten Straßen schickt'
 Zum selben Ziel, so schien mir's, all die andern!
  Und klagend, fragend schlich ich bang,
  In Unmut oft die Seele rang
   Den Weg entlang.

Ein Bildstock dann am Weg wohl stand,
Am Kreuz gestreckt des Heilands Hand,
 Wies mich zur Pflicht und sühnefrohem Dulden;
Oft war's ein Kirchlein Unsrer Frau,
Bei dem ich müd' im Abendgrau
 Einkehrt' und fleht', daß stark und frei der Schulden
  Durch Nacht und Fährnis all mein Gang
  Trotz Todesdroh'n und Lockgesang
   Den Weg entlang!

In manches Haus zu kurzer Rast
Trat ich wohl ein als fremder Gast
 Und schied an Freunden reicher für das Leben.
Wie oft man mir auch weh gethan,
Die Menschheit klag' ich doch nicht an,
 Sie gab mir Liebe mehr, als ich gegeben;
  Und wenn mit manchem Feind ich rang:
  Um Wahrheit war's im Jugenddrang
   Den Weg entlang.

Längst ward es stiller; Friede lind,
Wie Abendwolkengold vom Wind
 Getrieben, hüllt nun ein die schroffen Zacken;
Ich lernte, daß wohl viel geirrt
In Wahrheit um die Wahrheit wird,
 Daß Lieb' und Mitleid eher beugt die Nacken;
  Und Friedenswort zum Frieden zwang
  Mehr Feinde wohl, als Schwerterklang
   Den Weg entlang.

Doch wer mein Banner frech verhöhnt,
Dem stell' auch heut' ich unversöhnt
  Entgegen mich mit ritterlichen Waffen;
Denn Feindes Lieb' werd' nicht zur Schuld
Am Freund; durch falscher Duldung Huld
  Soll nie die hehre Wahrheit selbst erschlaffen.
    Neutral nur ist, wer dumm und bang,
    „Hoch Christus!" bleibt mein Feldgesang
      Den Weg entlang.

So naht dem Ziele sich die Bahn;
Längst viele, viele mir voran
  Heimgingen, die mir treue Weggesellen.
Sie winken mir: Nur Mut! nur Mut!
Der Herr ist gutem Willen gut,
  Ihm sollst anheim du all dein Fürchten stellen;
    Zu ihm trieb doch dein tiefster Drang,
    Wie oft auch Schwäche dich bezwang
      Den Weg entlang.

So will ich gehn und ihm vertraun
Den dunkeln Schritt durch Todesgrau'n,
  Das er für mich am Kreuze wollt' besiegen....
Ihr Freunde, die des Wegs noch geht,
Nehmt, daß ihr meiner im Gebet
  Fromm denket, werd' ich selbst im Grabe liegen,
    Die Lieder, oft voll trübem Klang,
    Voll heitrem oft, wie ich sie sang
      Den Weg entlang. —

Vgl. die sehr ähnliche, etwas trüber gefärbte Elegie Walthers von der Vogelweide „Einst und Jetzt" (Owê war sint verswunden alliu miniu jâr).

b) Gedankenlyrik.

304. Wie in den besprochenen Arten der Lyrik die Anschauung, so behauptet in der lyrischen Ideendichtung der Gedanke eine gewisse Selbständigkeit. Die neue Gattung berührt sich oft mit der Elegie; denn je tiefer die Betrachtung in Welt und Leben eindringt, desto schmerzlicher empfindet das Herz oft den Widerspruch zwischen Natur und Geist, Ideal und Wirklichkeit, Wunsch und Erfüllung, Wollen, Sollen und Können, und andere Gegensätze.

Die Gedankenlyrik steht hoch durch ihren Inhalt: Familie und Staat, Krieg und Frieden, Kunst und Wissenschaft, Tugend und Laster, Freude und Leid werden nicht im eigentlichen Lehrtone erörtert, sondern in begeisterter Schilderung gemalt.

Hierher rechnen manche überhaupt alle Verstandespoesie: außer der Lehrdichtung noch das beschreibende Gedicht, die Satire, das Epigramm u. s. w.; es kann auch nicht geleugnet werden, daß diese Dichtungs-

arten oft ins Lyrische hinüberspielen. Allein näher steht doch alles, was Beschreibung oder Erörterung heißt, der Erzählung, zumal sich für den Dichter eine erzählende Beschreibung oder Erörterung vorzugsweise empfiehlt. Dagegen gehört die höhere Gedankendichtung, welche, statt ins einzelne sich einzulassen, nur in großen Zügen malt und dadurch das Gemüt zu entflammen sucht, in den Bereich der Lyrik. Das völlige Untertauchen des großen Gedankens in das Gemüt ist freilich unerläßliche Bedingung. Man könnte unter diese Klasse auch Schillers „Spaziergang" rechnen, wenn nicht die Behandlung der kulturgeschichtlichen Ideen ganz die sanft hinfließende der elegischen Beschreibung wäre, worauf schon das Versmaß hinweist. Hier haben wir es dagegen mit der warmen und schwungvollen Empfehlung poetisch gestalteter Gedanken zu thun.

305. So feiert der 86. Psalm die „Gottesstadt" Jerusalem als die zukünftige Heimat der Völker:

„Auf heil'gen Bergen steht gegründet
Die Sionsstadt, von Gott geliebt
Vor Jakobs Zelten allzumal.
Glorreiches that, o Gottesstadt,
Von dir durch der Propheten Mund
Der Höchste seinem Volke kund:

‚Nilland und Babel werden einst
Anbeten dort auf meinen Ruf;
Fremdblüt'ge aus Philistien,
Aus Thrusstadt und Negerland,
Sie achten's alle höchsten Ruhm,
Zu erben Sions Bürgertum.'

Ja, kündet es der Sionsstadt:
All', alle sind dir unterthan;
Dich hat der Höchste grundgelegt;
Im Fürstenrate zählt der Herr
Nur Söhn' aus Sions Bürgertum:
Uns allen ist es Wonn' und Ruhm."

Wie warm klingt aus diesem Liede die heilige Begeisterung für den Beruf des Judenvolkes, das große Messiasreich der Zukunft grundzulegen! — Vgl. die Verherrlichung der religiösen Kunst in Waldburg-Zeils „Der fromme Künstler" (in Kehreins „Blumenlese").

306. Für das deutsche Vaterland, seine Einheit, seinen Rechtssinn und seine Stärke erglüht Freiligrath in „Hurrah, du stolzes, schönes Weib". Auch F. W. Grimme ruft begeistert die Lieder auf:

„Grüßt mir unsre deutschen Dome
Und die Beter, die dort knien;
Rauschet zu den Orgeltönen,
Die durch ihre Hallen ziehn;
Weht um alte Rittersitze,
Drin noch Ritterehre schaltet
Und die edle Frauenmilde
Wie die Maiensonne waltet!

Grüßt den Landmann, der Gott dankend
Seiner Saaten Gold betrachtet;
Auch den Jägersmann im Walde,
Der noch Sankt Hubertus achtet;
So den Bürger, der sich segnend
Früh zu strenger Arbeit rüstet —
Jedes Haus, wo deutsche Sitte
Noch ein fröhlich Dasein fristet."

Vgl. Heinr. Lauers „Rheinischer Frohsinn". Nicht weitab liegen Friedr. Leop. Stolbergs „Lied eines deutschen Knaben" und „Lied eines

schwäbischen Ritters an seinen Sohn“ (alle drei Gedichte in Kehreins „Blumenlese“).

307. In ähnlicher Weise werden von Schiller in der „Glocke“ die Alter und Stände des Lebens geschildert, in „Ideal und Leben“ die Macht der Idee und der Schönheit (mit einseitiger Übertreibung), in dem Lied an die Freude der gesellige Frohsinn. Schenkendorf feiert so die Muttersprache, Uhland die wahre Liebe zum Volke („Das Herz für unser Volk“), A. W. Schlegel das romantische Mittelalter („An die südlichen Dichter“) u. s. w.

308. Die Chorgesänge der Griechen waren zu einem großen Teile Ideendichtung. Sie bedienten sich dafür langer und getragener Strophen und gleichgebildeter Gegenstrophen, deren musikalischen Vortrag sie noch mit kunstvollem Tanze begleiteten. Man sieht, einen wie hohen Wert sie dieser Dichtungsart beilegten. Die mittelalterlichen „Leiche“ waren ähnliche ausgedehnte, für Musik- und Tanzbegleitung bestimmte Dichtungen. In der That wäre es ganz irrig, wenn man glaubte, eine Fülle mit Empfindung getränkter erhabener Gedanken bedinge eine untergeordnete Dichtgattung. Es fordert vielmehr gerade diese, soll sie vollkommene Werke schaffen, nicht nur einen reichen Geist, sondern auch ein tiefes Dichtergemüt.

309. Der angemessene Stil wird durch die gegebene Charakteristik bereits genügend bezeichnet. Denken und Empfinden müssen, soviel möglich, in eins verschmelzen; daher muß die Idee zwar wahr und genau, aber doch nicht in kahler Allgemeinheit, sondern wie mit Fleisch und Blut umkleidet, vom Glanze der Schönheit umstrahlt, mehr angeschaut als begriffen werden. Dann muß ihr die Sprache ein Gewand leihen, das den Gast aus der Ideenwelt würdig in die Sinnenwelt einführt. Nicht immer ist die Bildersprache das beste Gewand; oft kommt der große Gedanke durch eine neue, ganz edle und gemütreiche Sprache besser zur Geltung. Ton, Vers und Strophe müssen Ernst, Hoheit und Begeisterung anzeigen.

c) Das Lied.

310. Diese Bezeichnung deutet auf die höchste Singbarkeit des dichterischen Erzeugnisses. Daher heißen zunächst lyrische Gedichte im Gegensatze zu epischen Gesängen „Lieder“, sodann aber mit Vorzug die ungemischte Gattung der lyrischen Gedichte. Auch in der Musik heißt eine besondere Art der Komposition mit Auszeichnung „das Lied“, nämlich die einfachste, eine Gesamtstimmung des Gemütes ausprägende Melodie. Meistens beschränkt sich diese Liedmelodie auf vier bis acht viertaktige Sätze. Nirgendwo sonst wirkt das Melodische der Musik, d. h. das, was vor allem andern zu ihrem Wesen gehört, so entschieden und ungemischt wie im Liede; nirgends leistet die Tonkunst auf engstem Raume und mit den wenigsten

Mitteln so Großes. Ganz ähnlich verhält es sich mit dem poetischen Liede, das ja für das musikalische den Text hergiebt. Es ist der einfachste poetische Ausdruck einer Gesamtstimmung. Das Lied zersplittert die Gemütsstimmung nicht, um die Entwicklung derselben vor Augen zu stellen, sondern singt eine im ganzen sich gleich bleibende, über dem begrifflichen Ausdrucke der Worte schwebende einheitliche Stimmung aus. Es ist die reinste Form des lyrischen Gedichtes darum, weil es möglichst wenig epische oder verstandesmäßige oder rednerische Beimischung zuläßt, vielmehr die reine Empfindung für sich allein in schlichten Worten ausspricht. Ebendarum ist es auch die einfachste Form. Es bewegt sich in kurzen Strophen, meistens von vier bis acht Versen, welche das naturgemäßeste Maß von vier (oder abwechselnd vier und drei) Versfüßen haben. Wie im musikalischen, so werden auch im poetischen Liede die nächstliegenden und wirksamsten Kunstmittel angewendet. Die sorgfältigste Wahl des Besten unter dem Guten, rücksichtlich des Inhaltes wie der Form, erzielt dann sozusagen eine ganz unmittelbare und treue Übersetzung der edeln Empfindung in die Sprache der Dichtkunst; das Lied ist nichts anderes als eine poetische Ausatmung dessen, wovon das Gemüt voll ist, und die Anschauungen oder Gedanken, die dieses erregt haben, berührt es nur ganz flüchtig. Ohne alle Andeutung derselben läßt sich ja freilich die Gemütsstimmung in der Sprache nicht ausdrücken; allein das mindeste Maß der Betrachtung und Erwägung zeichnet gerade das Lied aus; es bietet die aus jenen entkeimte duftige Stimmungsblüte allein.

311. Jede Strophe eines längern Liedes enthält die Stimmung ganz, deren Duft sich gleichmäßig wie der Blumenduft verbreitet. Nachweisbar hatten mehrere älteste Kirchenlieder ursprünglich nicht mehr als eine Strophe. Daher hat denn auch die Musik meist nicht nötig, die verschiedenen Strophen auf verschiedene Melodien zu setzen („durchzukomponieren"), ja nicht einmal auf die einzelnen Worte einer Strophe sonderlich zu achten.

312. Es ist dem poetischen Liede wesentlich, nicht daß es gesungen werde, sondern daß es gesungen werden könne; nichtsdestoweniger wurde in der Blütezeit unserer mittelalterlichen Litteratur jedes Lied (nicht jeder Spruch) vom Dichter selbst komponiert und gesungen; die Melodie wurde auch nicht von einem Liede auf das andere übertragen, sondern jedem Texte genau angepaßt.

313. Das Lied prägt eine „Gesamtstimmung" aus, nicht nur insofern die Stimmung ungeteilt sich über das Ganze verbreitet; es giebt auch nur einer allgemeinen, von vielen geteilten Stimmung Ausdruck. Demgemäß ist Stoff, sprachliche Darstellung und Melodie einzurichten. Die verschiedensten Gegenstände können allerdings eine Liedstimmung veranlassen; aber die Stimmung darf nicht eine seltsame, ganz persönliche, und der Anlaß muß ein natürlicher sein. Die erhabensten Gedanken können

den Gegenstand eines Liedes bilden, aber in leicht faßlicher Sprache. Oft wird die geschickte Andeutung eines Gedankens für die Menge fruchtbarer als die Ausführung; denn diese erhält eher persönliche Färbung und zersplittert leichter die Grundstimmung.

314. Die Musik leiht sich dem Liede um so williger, je weniger die begriffliche Bestimmtheit der Sprache sich vordrängt; der Gedanke, welcher sich allzu verstandesmäßig ausgestaltet und zuspitzt, ebenso das Phantasiebild, das anspruchsvoll glänzen will, saugen die Thätigkeit der Seele auf, so daß die Teilnahme des Gemütes geringer wird. Die Stimmung aber, welche nach abgeschlossener Verstandes- und Phantasiethätigkeit ganz in sich ruht, sich selbst genügt, äußert sich gern sogar ohne grammatische Vollständigkeit des Ausdrucks („Füllest wieder Busch und Wald" statt: Du füllest) und in Ausrufen. Jedenfalls erheischt das Lied eine höchst einfache Satzbildung; Vers um Vers klingt dann wie ein wiederholtes Aufatmen der Stimmung. Ganz vertrauliche Redewendungen sind gut angebracht („Man sieht's dir an den Augen an, Gewiß, du hast geweint" — „So raffe denn dich eilig auf, Du bist ein junges Blut"). Strophe und Reim sind dem Liede fast wesentlich, Wiederholungen gleicher oder ähnlicher Verse, Wendungen, Satzformen sehr geläufig.

315. Ein Beispiel:

„O Kindlein süß vom Paradies,
O Kindlein zart, wie liegst du so hart!
Ach schlafe und schließ deine Äuglein zu,
Ach schlafe und gieb uns die ewige Ruh'!

Schlaf, Jesulein, lind, es ruhet der Wind,
Die Sternlein der Nacht, sie halten nur Wacht;
Ach schlafe und schließ deine Äuglein zu,
Schlaf, Kindlein, und gieb uns die ewige Ruh'!

Der Cherubim singt, der Seraphim klingt,
Viel Engel im Stall, die wiegen dich all;
So schlaf denn und schließ deine Äuglein zu,
Ach schlafe und gieb uns die ewige Ruh'!

O König der Welt! St.-Joseph dich hält,
Ich stehe dir bei, schlaf sicher und frei;
Ach schlafe und schließ deine Äuglein zu,
Schlaf, Kindlein, und gieb uns die ewige Ruh'!" Diel.

Die Erweiterung des lyrischen Gedankens geschieht hier durch den allergeringsten Aufwand neuer Gedanken. Dafür wird aber die Grundstimmung echt musikalisch immer wieder angeschlagen.

Vgl. Heemstedes „Wiegenlied" oben Nr. 284.

316. Viele hohe Gedanken, aber in schlichter Fassung, enthält das Lied des Angelus Silesius von der Liebe (verkürzt, in der letzten Strophe leicht geändert):

„Ich will dich lieben, meine Stärke,
Ich will dich lieben, meine Zier,
Ich will dich lieben mit dem Werke
Und immerwährender Begier;
Ich will dich lieben, süßes Licht,
Bis mir das Herz im Tode bricht.

Ich will dich lieben, o mein Leben,
Als meinen allerbesten Freund;
Ich will dich lieben und erheben,
Solange mich dein Glanz bescheint;
Ich will dich lieben, Gotteslamm,
Als meiner Seele Bräutigam.

Ach daß ich dich so spät erkannte,
Du hochgelobte Schönheit du;
Daß ich dich eher mein nicht nannte,
Du höchstes Gut, du wahre Ruh'.
Es ist mir leid, bin hoch betrübt,
Daß ich dich, ach! so spät geliebt.

Ich lief verirrt und war verblendet,
Ich suchte dich und fand dich nicht;
Ich hatte mich von dir gewendet
Und liebte das geschaffne Licht.
Nun aber ist's durch dich geschehn,
Daß ich dich habe ausersehn.

Ich will dich lieben, meine Krone,
Ich will dich lieben, meinen Gott,
Ich will nur deine Gunst zum Lohne,
Dich lieben in der größten Not;
Ich will dich lieben, schönstes Licht,
Bis mir das Herz im Tode bricht."

317. Reich an Bildern ist Dreves' Heilandslied, aber die Bilder, zu einem einheitlichen Bilderkreis verbunden, sind sehr gebräuchlich und auch dem Volke leicht verständlich:

„Am hohen Himmel winket
Ein wundervolles Licht,
So hell, so freundlich blinket
Die helle Sonne nicht;
Das ist im Strahlenglanze
Der ew'ge Gottessohn,
Der thront mit großem Glanze
Auf seines Vaters Thron.

Im Kranz der Morgensterne
Er pranget wunderbar,
Er glänzet nah und ferne
Vor andern Sternen klar.
Er richtet sein Erbarmen
Von höchster Sternenhöh'
Mit Strahlen, liebewarmen,
Zum Grund der tiefsten See.

Ist keine Not hienieden,
Kein Elend, keine Pein,
Er strahlet seinen Frieden,
Strahlt seinen Trost hinein.
Ist keine Nacht so dunkel,
Kein Nebel je so dicht,
Sein liebliches Gefunkel
Macht alles wieder licht.

Du lieber Stern der Gnade,
Laß uns dich allzeit sehn,
Erhell all unsre Pfade,
Daß wir nicht irre gehn.
Daß wir nicht müd' ermatten,
Daß über unsrem Haupt
Nicht lagert Todesschatten
Und uns dein Antlitz raubt.

Gieb, wenn für diese Erde
Zu unser Auge fällt,
Daß wieder Tag es werde
In einer lichtern Welt;
Da laß uns freundlich winken
Dein mildes Angesicht,
Und unsre Seele trinken
Vom Quell das ewge Licht."

318. Man unterscheidet Kunst- und Volkslied (über die Verwandtschaft des letztern mit der Ballade siehe Nr. 278. 294), das weltliche und das geistliche (insbesondere das kirchliche), das ernsthafte

und das scherzende. Nach Inhalt und Bestimmung benennt man die weltlichen Lieder mit besondern Namen: Vaterlands-, Freundschafts-, Liebes-, Natur-, Gesellschafts-, Trinklieder u. s. w.

Siehe die Volkslieder in den Lesebüchern von Heyse (II) und Buschmann (I). — Lieder aus Walther von der Vogelweide: Heyse I, Buschmann I.

d) Rhetorisch-dramatische Lyrik.

319. Wenn in einem liedartigen Gedichte die Absicht des Dichters deutlich hervortritt, eine bestimmte, meist angeredete, Person zu verherrlichen, oder durch Mitteilung der eigenen Gemütsbewegungen zu erfreuen und anzuregen, so heißt man es eine **Ode** = liedartiges, infolge persönlicher Beziehungen rednerisch gefärbtes Gedicht. Die Begeisterung, mit welcher der Ideendichter (oben Nr. 304 ff.) weltbewegende Gedanken feiert, bestimmt auch den Odendichter, seine Empfindungen in mehr oder weniger schwunghafter, jedenfalls aber in kunstreicher Darstellung zu offenbaren. Beide lassen sich nicht, wie der Liederdichter, mit dem stillen Genuß und dem bescheidensten Ausdruck ihrer Empfindungen genügen; sie bemühen sich merklich, dieselben auf andere zu übertragen. Dadurch bekommt die Lyrik eine rednerische Färbung. Der Odendichter wird aber durch die ganz persönlichen Verhältnisse, in welche er sich versetzt, durch die Form einer Zuschrift, einer Anrede geradezu in den Ton der dramatischen Rede hereingezogen — die prosaische Rede liegt weiter ab. Wir sprechen z. B. von Pindarschen, Horazischen, Klopstockschen Oden, die untereinander in Bezug auf diesen Stil, trotz sonstiger Verschiedenheit, allerdings ähnlich sind. Die Bezeichnung „Ode“ besagt nur, daß Charakter und metrische Form den sangbaren lyrischen Dichtungsarten, Lied, Ballade, Chorgesang (oben Nr. 286), entlehnt sind. Der schwankende Sprachgebrauch zählt manches Gedicht, z. B. von Horaz und seinen Nachahmern, mehr aus äußern als aus innern Gründen zu den Oden. Mit mehr Recht werden solche Gedichte hierher gerechnet, welche mit mehr als gewöhnlicher Begeisterung einen beliebigen Stoff, auch ohne die genannte persönliche Beziehung, z. B. das Vaterland, die Natur, den Frühling, das Landleben feiern. Man kann diese aber, sobald die Begeisterung von einer stark betonten Idee getragen wird, besser zu der Gedankenlyrik rechnen.

Bei der Ode liegt die Gefahr der Übertreibung, der gemachten Begeisterung, der geschraubten Redeweise sehr nahe.

Dieselbe wird am leichtesten vermieden in denjenigen Oden, welche man Hymnen nennt. Diese haben Gott und Göttliches oder doch Erhabenes zum Gegenstande, so daß der höchste Flug der poetischen Sprache die wahre Größe kaum genügend ausspricht. Verwandt ist die lyrische

Rhapsodie, welche eine freiere Form liebt; im Altertum würde man diese etwa „enthusiastisch“ oder auch „dithyrambisch“ genannt haben.

Beispiel: Henses Lesebuch II (aus Goethe).

320. Den Oden und Hymnen im Tone verwandt ist die schwungvolle (pathetische) Gelegenheitspoesie. Unter Gelegenheit wird hier nicht jeder Anlaß, sondern ein bedeutendes Ereignis verstanden, das um seiner Bedeutung willen besungen wird. Es kann ganz gut in Form der Ode, d. h. als ausdrückliche oder stillschweigende Zuschrift, behandelt werden. Jedenfalls aber wird es in feierlich rednerischem Tone vorgetragen, da es den Hörer und Leser begeistern oder ergreifen soll. Ebendarum werden auch solche Gedichte oft Oden genannt.

321. Es giebt endlich wirklich rednerische Mahngedichte, welche nicht selten gleichfalls unter derselben unbestimmten Bezeichnung mitbegriffen werden.

322. In allen diesen mehr oder minder von Begeisterung getragenen Schöpfungen der lyrischen Muse: Oden, Hymnen, Gelegenheits- und Mahngedichten, veranlassen die Erregung des Dichters und seine Absicht, auf andere zu wirken, nicht minder auch in vielen Fällen die Erhabenheit der neuen Gedanken, zu denen die fruchtbare Begeisterung ihn emporträgt, und das gesteigerte Kunstbewußtsein einen eigenartigen Stil der Darstellung, den man kurz den Oden- oder Hymnenstil nennen kann.

Die erhöhte Stimmung des Gemütes setzt alle Seelenkräfte in raschere Bewegung und steigert die Empfindung wie den Gedanken zum lyrischen „Schwunge“. Daraus entwickelt sich eine hohe Kühnheit in der Gedankenverknüpfung (die lyrischen „Sprünge“), eine gewisse Überschwenglichkeit, die aber nie in Schwulst ausarten darf, endlich eine Fülle von Ideen, die zuweilen unvermittelt und zusammenhanglos aneinandergereiht scheinen. Denn die erregte Phantasie gebraucht nun auch ihr Recht, von der geraden Bahn abzuschweifen und die vor ihrem Blicke auftauchenden Bilder mit einer gewissen Willkür und logischen Unordnung zu verfolgen. Das Verständnis wird zuletzt noch durch die Vertiefung der lebhaft ergriffenen Gedanken, oft durch eine ausgesuchte Kunst im Ausdruck der Beziehungen und zuweilen durch ein neckisches Spiel des Witzes erschwert.

323. In dieser Gattung also, mehr als in andern, die reine Gedankenlyrik (Nr. 304) nicht ausgenommen, ist es wichtig, den richtigen Standpunkt zur Auffassung und den richtigen Ton zur Nachempfindung zu gewinnen.

Der „lyrische Standpunkt“ ist der Ausgangspunkt des Gedichtes, von dem aus man alle äußern und innern Verhältnisse, welche Anlaß und Quelle der dichterischen Schöpfung wurden, überschaut. Aus ihnen läßt sich der verwickelte Zusammenhang aller Teile und die Einheit des Ganzen erst beurteilen. Der Ausgangspunkt eines lyrischen Gedichtes liegt am natür-

lichsten in einem äußern Objekte, dessen sich die gemütvolle Betrachtung der Dichterseele mittelst lebhafter innerer Vorstellungen bemächtigt, um dann die durch dieselben geweckten Empfindungen im Liede auszuströmen. Es kann indes der Dichter auch, von einer innern Erfahrung, einem lebhaft und tief erfaßten Gedanken ausgehend, diese durch die Einbildungskraft zu einem sinnlichen Gebilde gestalten und in der Sprache verkörpern. Im erstern Falle wird die Außenwelt ideal verklärt, im letztern die Innenwelt äußerlich versinnlicht. Meistens erscheint dieses subjektive Verfahren mit jenem objektiven verbunden, indem aus einem äußern Ereignisse oder Gegenstande der dichterische Gehalt herausgehoben, zugleich aber demselben aus dem reichen Innern des Dichters ein neuer zugefügt oder unterlegt wird.

324. Den Kern der Lyrik macht aber die Grundstimmung aus, und so liegt alles daran, daß man den Gemütston findet, in welchem die Stimmung ausklingt und das Gedicht nachempfunden sein will. Es trägt sozusagen jedes Wort etwas von der Farbe der Tonart, so daß man es ohne das Verständnis für diese nie ganz erfaßt. Ungeübte mißverstehen nicht selten ganze Gedichte, weil sie nicht wissen, *wie sie zu lesen sind*, ob in leichtem und scherzendem, oder in ernstem und erhabenem, oder in schelmischem und ironischem Tone u. dgl. Am gewöhnlichsten gehen sie dadurch irre, daß sie voraussetzen, ein lyrisches Gedicht, das nicht gerade ein Lied ist, müsse in allen seinen Teilen pathetisch vorgetragen, oratorisch deklamiert werden. Ehe man sich entscheidet, muß zuerst gleichsam durch tonloses Lesen und Wiederlesen die wahre Stimmung des Gedichtes und das melodische Fort- und Ausklingen desselben erforscht werden.

Einen Anhalt behufs Entdeckung des lyrischen Standpunktes und des Grundtones bieten oft Anfang oder Schluß oder Mitte des Gedichtes, weil an einer dieser Stellen der Dichter sein Geheimnis zu verraten pflegt. Am meisten fördert aber die Erforschung der Hauptgedanken und der Grundidee, welche das ganze Gedicht trägt. Schwierig wird die Aufgabe bei allegorischen Dichtungen. Denn diese sind ein großes Rätsel, zu dessen Auflösung der Dichter oft geflissentlich nur wenige Winke giebt. Hier muß man vor allem auf einige offenbar mit besonderer Absicht gewählte Worte und Wendungen achten.

325. Es folgen zur Erläuterung einige Beispiele. Zuerst eine Ode aus Horaz (IV, 12, mit Übergehung einer Strophe):

„Sieh, des Lenzes Genoß, Thraciens Windeshauch,
Schwellt die Segel und bringt Frieden der Wasserflut;
Nicht mehr starrt das Gefild, nicht mehr vom Winterschnee
Braust geschwollen des Stromes Bett.

Froh ertönet von fern ländlicher Flöten Klang,
Wo die wollige Schar spielet im weichen Gras.
Hirten feiern den Gott, welcher die Herden liebt
Und Arkadiens schatt'ge Höh'n.

Jetzt, Vergilius, sind durstige Zeiten nah;
Doch gelüstet den Freund fürstlicher Jünglinge
Nach dem edlen Getränk, das da in Cales reift,
So verdien es mit Nardenöl.

Ja, ein Fläschchen mit Öl zaubert ein Fäßchen her,
Tief im Lager versteckt unsres Sulpicius,
Und dies flößet ins Herz fröhlichen Lebensmut,
Spült den Wermut der Sorgen weg.

Reizt dich solch ein Genuß, komme zu mir und bring
Rasch die Ware zum Tausch; nicht unentgeltlich trink'
Ich den vollen Pokal eigenen Weins dir zu,
Wie ein Großer im Prunkpalast.

Zögre länger denn nicht! Sorge nicht ängstlich um Geld
Totenfeuers gedenk, mische, solange du darfst,
Doch dem klugen Bedacht Tröpflein der Thorheit zu —
Süß ist's, narren zur rechten Zeit.

Zum Verständnis dieser Ode muß man wissen bezw. aus ihr selbst erkennen, daß der Angeredete nicht der Dichter Virgil, sondern der Leibarzt der kaiserlichen Prinzen und als Arzt zugleich Arzneihändler ist. Der Beruf Virgils bringt es also mit sich, daß er sich selten einen Tag freier Erholung außer dem Hause gönnt. Das legt nun der Dichter ihm scherzhaft als Geldgier aus und ermuntert ihn zu löblicher „Thorheit", wenigstens auf einen kurzen Frühlingstag. Vertraulich lädt er ihn unter einer angemessenen Bedingung zu sich ein: er soll aus seinem Vorrat das (unentbehrliche) Salböl beisteuern. Wenn Horaz von seinem „Durste" beim Herannahen der wärmern Tage spricht, so will er dadurch und durch den leichten Ton des Gedichtes seine Lebensregel: die beste Mixtur sei Weisheit mit einigen Tröpfchen Thorheit gemischt, gleichsam mit seinem Beispiel belegen. — Es liegt auf der Hand, wie leicht diese Ode mißzuverstehen ist, wenn man den lyrischen Standpunkt und den Grundton derselben verkennt.

326. Ebenso in Baldes Gelegenheitsgedicht nach dem Falle der Festung Breisach (1637):

„Horazens Leier reiche mir, Knabe, her,
Dort von dem Nagel, die mit dem Silberton!
Nicht die aus Rohr, die mir Menalkas
Damals verehrte als Freundesgabe!

Laß die aus Buchs doch hangen! Du bist ja hart
Dran mit dem Finger; Gimpel, so lang sie her!
Nach so viel Jahren weißt du noch nicht,
Was ich in Thränen und Trauer spiele?

Kennst noch die Art nicht? Schließ nun die Thüre zu,
Schieb der verschlossnen sorglich den Riegel vor.
Laß meine trüben Seufzertöne
Nicht die geöffnete Flur verraten.

Ich sing' ein Klaglied schmerzlich bewegt: Wenn Gott
Die Stadt mit höhrem Schutze nicht sicher stellt,
Sind Wall und Mauertürme zwecklos,
Wachen vergeblich zur Nacht die Krieger.

So fiel denn Breisach, jener tarpejische Fels
Des Römerreiches, wirklich in Brennus' Hand?[1]
O Knabe, wer doch, unberufen,
Fuhr in die Saiten und stört' den Einklang

Der Töne gänzlich? Nichts mehr zusammenstimmt!
So spann' Horaz sie selber aufs neu' — ich bin
Der leid'gen Arbeit überdrüssig —
Bring mir ein Glas! An die Wand die Leier!"

Der Fall Breisachs trifft den Dichter gleichsam *sinnverwirrend*. Nur dies will er durch die gereizte Stimmung des Eingangs, durch das Abbrechen des heiligsten Liedes und insbesondere durch den Schlußsatz malen.

327. Klopstocks schweres Gedicht, das hier folgt, kann als allegorische Gedankendichtung aufgefaßt werden, zählt aber gewöhnlich als Ode. Der Dichter erinnert sich an das saturnische, d. h. das „goldene" Zeitalter, ein Sinnbild, durch welches die Alten die Idee höchsten irdischen Glückes veranschaulichten. Klopstock denkt ohne Zweifel ans Paradies und versetzt dies auf den Planeten Saturn (statt auf die „Inseln der Seligen", von denen die Dichter reden). In diesem Vorhimmel warte, so meint er, auf ihn die verstorbene Gattin. Es sei aber dort die eigentliche Heimat eines sündlosen Geschlechtes, dessen einzige leichte Prüfung darin bestehe, daß von Zeit zu Zeit einer der Ihrigen, der eben noch „unverblüht" der Sphärenmusik lauschte, „verwandelt" auf eine Sonne, in den Himmelstempel entrückt werde. Der Grundstimmung beschaulicher Freude mischt sich des Dichters schwere Trauer über den Verlust der Seinigen bei.

Die Verwandelten.

Ring des Saturns, entlegner, ungezählter
Satelliten Gedräng, die um den großen
Stern sich drehn, erleuchtet und leuchtend droben
Wandeln im Himmel!

Inselchen, ihr die schönsten, die im weiten
Meere schwimmen umher der Schöpfung Gottes,
Schöner, mehr für Glückliche, denn vor alters
Die in der Fabel!

Eurer Bewohner Los ward frohre Wonne,
Als wir kennen; zwar rinnt in ihren Kelch auch
Bittres wie in unsern: doch leicht zerflößbar
Rinnt's und bei Tropfen.

[1] Anspielung auf die fehlgeschlagene Überrumpelung des römischen Kapitols durch die Gallier.

Jetzt, Vergilius, sind durstige Zeiten nah;
Doch gelüstet den Freund fürstlicher Jünglinge
Nach dem edlen Getränk, das da in Cales reift,
So verdien es mit Nardenöl.

Ja, ein Fläschchen mit Öl zaubert ein Fäßchen her,
Tief im Lager versteckt unsres Sulpicius,
Und dies flößet ins Herz fröhlichen Lebensmut,
Spült den Wermut der Sorgen weg.

Reizt dich solch ein Genuß, komme zu mir und bring
Rasch die Ware zum Tausch; nicht unentgeltlich trink'
Ich den vollen Pokal eigenen Weins dir zu,
Wie ein Großer im Prunkpalast.

Zögre länger denn nicht! Sorge nicht ängstlich um Geld
Totenfeuers gedenk, mische, solange du darfst,
Doch dem klugen Bedacht Tröpflein der Thorheit zu —
Süß ist's, narren zur rechten Zeit.

Zum Verständnis dieser Ode muß man wissen bezw. aus ihr selbst erkennen, daß der Angeredete nicht der Dichter Virgil, sondern der Leibarzt der kaiserlichen Prinzen und als Arzt zugleich Arzneihändler ist. Der Beruf Virgils bringt es also mit sich, daß er sich selten einen Tag freier Erholung außer dem Hause gönnt. Das legt nun der Dichter ihm scherzhaft als Geldgier aus und ermuntert ihn zu löblicher „Thorheit", wenigstens auf einen kurzen Frühlingstag. Vertraulich lädt er ihn unter einer angemessenen Bedingung zu sich ein: er soll aus seinem Vorrat das (unentbehrliche) Salböl beisteuern. Wenn Horaz von seinem „Durste" beim Herannahen der wärmern Tage spricht, so will er dadurch und durch den leichten Ton des Gedichtes seine Lebensregel: die beste Mixtur sei Weisheit mit einigen Tröpfchen Thorheit gemischt, gleichsam mit seinem Beispiel belegen. — Es liegt auf der Hand, wie leicht diese Ode mißzuverstehen ist, wenn man den lyrischen Standpunkt und den Grundton derselben verkennt.

326. Ebenso in Baldes Gelegenheitsgedicht nach dem Falle der Festung Breisach (1637):

„Horazens Leier reiche mir, Knabe, her,
Dort von dem Nagel, die mit dem Silberton!
Nicht die aus Rohr, die mir Menalkas
Damals verehrte als Freundesgabe!

Laß die aus Buchs doch hangen! Du bist ja hart
Dran mit dem Finger; Gimpel, so lang sie her!
Nach so viel Jahren weißt du noch nicht,
Was ich in Thränen und Trauer spiele?

Kennst noch die Art nicht? Schließ nun die Thüre zu,
Schieb der verschlossnen sorglich den Riegel vor.
Laß meine trüben Seufzertöne
Nicht die geöffnete Flur verraten.

Ich sing' ein Klaglied schmerzlich bewegt: Wenn Gott
Die Stadt mit höhrem Schutze nicht sicher stellt,
Sind Wall und Mauertürme zwecklos,
Wachen vergeblich zur Nacht die Krieger.

So fiel denn Breisach, jener tarpejische Fels
Des Römerreiches, wirklich in Brennus' Hand?[1]
O Knabe, wer doch, unberufen,
Fuhr in die Saiten und stört' den Einklang

Der Töne gänzlich? Nichts mehr zusammenstimmt!
So spann' Horaz sie selber aufs neu' — ich bin
Der leid'gen Arbeit überdrüssig —
Bring mir ein Glas! An die Wand die Leier!"

Der Fall Breisachs trifft den Dichter gleichsam sinnverwirrend. Nur dies will er durch die gereizte Stimmung des Eingangs, durch das Abbrechen des heiligsten Liedes und insbesondere durch den Schlußsatz malen.

327. Klopstocks schweres Gedicht, das hier folgt, kann als allegorische Gedankendichtung aufgefaßt werden, zählt aber gewöhnlich als Ode. Der Dichter erinnert sich an das saturnische, d. h. das „goldene" Zeitalter, ein Sinnbild, durch welches die Alten die Idee höchsten irdischen Glückes veranschaulichten. Klopstock denkt ohne Zweifel ans Paradies und versetzt dies auf den Planeten Saturn (statt auf die „Inseln der Seligen", von denen die Dichter reden). In diesem Vorhimmel warte, so meint er, auf ihn die verstorbene Gattin. Es sei aber dort die eigentliche Heimat eines sündlosen Geschlechtes, dessen einzige leichte Prüfung darin bestehe, daß von Zeit zu Zeit einer der Ihrigen, der eben noch „unverblüht" der Sphärenmusik lauschte, „verwandelt" auf eine Sonne, in den Himmelstempel entrückt werde. Der Grundstimmung beschaulicher Freude mischt sich des Dichters schwere Trauer über den Verlust der Seinigen bei.

Die Verwandelten.

Ring des Saturns, entlegner, ungezählter
Satelliten Gedräng, die um den großen
Stern sich drehn, erleuchtet und leuchtend droben
Wandeln im Himmel!

Inselchen, ihr die schönsten, die im weiten
Meere schwimmen umher der Schöpfung Gottes,
Schöner, mehr für Glückliche, denn vor alters
Die in der Fabel!

Eurer Bewohner Los ward frohre Wonne,
Als wir kennen; zwar rinnt in ihren Kelch auch
Bittres wie in unsern: doch leicht zerflößbar
Rinnt's und bei Tropfen.

[1] Anspielung auf die fehlgeschlagene Überrumpelung des römischen Kapitols durch die Gallier.

Leiseres Ohrs, das Auge lichter, sehn sie
Strom und Hain in den nahen Sternen, hören
Einen laut sich schwingen, die Wiederhalle
Tönen im andern.

Lieblicher singt Saturn Gesang der Sphären
Mit den Monden um ihn, als manche Sonne
In den hohen Straßen des Lichts mit ihren
Welten ihn singet.

Säumend und säumend schwebt auf Himmelreisen
Um den goldenen Ring der Engel Gottes;
Selbst die kenntnisdurstende Seele zögert
Dort in den Lauben.

Wartest du, Meta, dort auf mich? Dort wart' ich
Unsers Lieblings mit dir. Doch, ach, der Scheidung
Herber Kelch! Einst rann's nicht bei Tropfen! wird bei
Tropfen nicht rinnen!

Wenn ein Bewohner dort vom Nachbarsterne
Lang die Frühlinge sah herüberschimmern,
Fließt den Freunden erst nach den frohen Zähren
Eine der Wehmut.

Jener, der unverblüht vielleicht dem hellsten
Mond itzt weilte, vielleicht zum Liede tanzte,
Wird dann schnell verwandelt, betritt in Sonnen
Wölbende Tempel.

328. Es stehe hier noch ein Hymnus: die Vermählung Christi mit der Kirche als seiner Braut (der 44. Psalm), dargestellt unter dem Bilde einer königlichen Hochzeit. Die Übersetzung ist bis auf zwei Einzelheiten aus Bickell entlehnt:

„Frohes Lied wallt mir im Herzen;
Mein Gedicht weih' ich dem König,
Meine Zunge, Schreibers Griffel,
Preist dich, schön vor Menschenkindern.
Anmut ruht auf deinen Lippen;
Segen schenkt dir Gott auf ewig.
Held, umgürte mit dem Schwert dich,
Zeige Herrlichkeit und Hoheit!

Ziehe aus, erhaben, siegreich,
Da du treu, gerecht und mild bist!
Deine Rechte lehre Staunen,
Stürze Völker vor dir nieder!
Scharf, o Held, sind deine Pfeile,
Treffen in das Herz der Feinde.
Deines Thrones Grund, o Gott, ist
Für die Ewigkeit gegründet.

Stab des Rechtes ist dein Scepter,
Weil du Recht liebst, Frevel hassest.
Darum hat mit Freudenöle
Dich dein Gott gesalbt vor andern.
Dein Gewand haucht Myrrhe, Aloe;
Elfenbeinpalast erfreut dich,
Als Kleinodien Königstöchter!
Rechts die Gattin steht im Goldschmuck.

Höre, Tochter, neig dein Ohr mir:
Vaters Haus, dein Volk vergiß nun!
Deine Schönheit wünscht der König;
Deinen Herren man anbetet.
Tyrus bringt dir dar Geschenke;
Reiche huld'gen dir mit Gaben.
Lauter Pracht die Königstochter,
Ihr Gewand ist golddurchwirket.

Eingeführt wird sie in Stickwerk;
Jungfrau'n folgen als Gespielen,
Zum Palast des Königs ziehn sie
Wallend unter Jubelreigen.

Statt der Väter sei'n dir Söhne,
Rings im Land bestellt zu Fürsten!
Stets gedenkt man deines Namens,
Völker preisen dich auf ewig."

Zum Verständnis wird vorausgesetzt, daß der Psalm nur bildlichen Sinn hat. Den lyrischen Standpunkt gewinnt man, indem man sich den Einzug des Brautpaares in den Palast und den Dichter als begrüßenden Sänger ihnen gegenüber sich vorstellt.

329. Ein rhetorisch-dramatisches Gepräge tragen auch die lyrischen Monologe. Der Dichter legt nämlich sehr oft, ganz wie im Drama, eine lyrische Rede einer andern Person in den Mund, ohne sie im eigenen Namen mitzusprechen; vgl. Uhlands Lieder „eines Armen" und „des Gefangenen". In dieselbe Klasse lassen sich die sogen. lyrischen „Heldenbriefe" (Heroiden) stellen. Auch halbepische Selbstgespräche sind nicht selten; vgl. Goethes „Schatzgräber", Platens „Pilgrim von St. Just".

330. Endlich giebt es lyrische Gedichte in Wechselgesprächen, wie sie der Oper eigentümlich sind, z. B. von Uhland:

Mönch und Schäfer.

Mönch.

Was stehst du so in stillem Schmerz?
O Schäfer, sag es mir!
Wohl schlägt auch hier ein wundes Herz,
Das ziehet mich zu dir.

Schäfer.

Du fragest noch! O sieh umher
In meinem trauten Thal!
Die weite Au ist blumenleer,
Und jeder Baum ist kahl.

Mönch.

Du klage nicht, was ist dein Weh?
Was, als ein schwerer Traum?
Bald glänzt die Blume aus dem Klee,
Die Blüte von dem Baum.
Dann steht das Kreuz, davor ich knie,
Im grünen Baumgefild;
Doch ach, es grünt und blühet nie,
Trägt stets ein sterbend Bild.

Ähnlich ist die Form von Uhlands „Sterbenden Helden". Salomons „Hohes Lied" (über Christi Liebe zur Kirche, seiner Braut) enthält außerdem so viel Handlung und Fortschritt, daß einige, wenn auch mit Unrecht, darin ein eigentliches Drama erkennen wollten.

C. Die dramatische Dichtung.

331. Das Drama ist die dichterische Erneuerung einer zusammenhängenden Handlung im Wechselgespräche oder auch die Vergegenwärtigung eines charakteristischen Einzelbildes menschlichen Lebens und Strebens. Diese Dichtgattung erscheint (in ihrer künstlerischen Vollendung) erst nach der Epik und Lyrik und beruht zu einem guten Teile auf der Durchdringung epischer Handlung und lyrischer Empfindung; sie verbindet beide in der höhern Einheit einer nicht erzählten, sondern lebendig wiedererzeugten und darum auch von lebhaften Äußerungen menschlicher Gefühle und Leidenschaften beseelten freien Handlung. Die äußern Verhältnisse der Bühne, d. h. des Schauplatzes der Aufführung, haben natürlich auf die Gestaltung des Dramas den entscheidendsten Einfluß.

332. Epos und Drama. Die räumliche Beschränkung des Bühnenspiels legt die Beschränkung des Stoffes und der Personenzahl und die raschere Entwicklung der Handlung nahe. Es muß sich also weit von der epischen Breite und Ausführlichkeit entfernen. Es kann zunächst nicht anders als auf dem Wege unvollständiger Andeutung durch Massen, z. B. Heere, und großartige Schauspiele, z. B. Schlachten, wirken. Auch für sehr viele, selbständig handelnde Einzelpersonen bleibt kein Raum. Nur im Auszuge kann also die ganze große Begebenheit, die sich unverkürzt zum Gegenstand eines epischen Gedichtes eignet, auf der Bühne dargestellt werden. Erleichtert wird dem Dramatiker diese abgekürzte Wiedergabe des Stoffes, indem andere Künste, die willig in den Dienst der Bühnendichtung treten, vieles von dem ergänzen, was der Epiker in Worten ausführen müßte. Der lebhafte Vortrag, das Gebärdenspiel, die Bühnenausrüstung und die Bühnenkleidung (Deklamation, Mimik, Dekoration und Kostümierung) machen eine knappere sprachliche Darstellung möglich und manche Beschreibung überflüssig. Obendrein wird, sobald die Personen vor dem leiblichen Auge auftreten, die Aufmerksamkeit ganz vorwiegend von dem Äußern ab- und dem rein Menschlichen, dem Charakter, den Sitten, den freien Entschlüssen und Thaten zugewandt. So muß und kann also der Dramatiker sich auf den sittlichen Kern der Begebenheit, auf die bündige Darstellung des freien menschlichen Strebens beschränken; und weiterhin ergiebt es sich von selbst, daß die straff gespannte Handlung womöglich ohne Unterbrechung vorgeführt wird. In der That hat die Erfahrung gelehrt, daß unter solchen Verhältnissen wenige Stunden genügen, um ein vollwichtiges Drama sich abspielen zu lassen.

333. In Wegfall kommt demgemäß im Drama (für gewöhnlich) alles, was mehr Ereignis als Handlung ist, wie Naturbegebenheiten, Zufall, Schicksal (ohne Beziehung auf die freie That); desgleichen werden bei den Personen selbst die äußern Eigenschaften und unbedeutenden Thätigkeiten

seltener und nur zur Beleuchtung der Charaktere beschrieben. Der Hauptpersonen sind weniger; ein Held tritt stärker hervor und greift, auf sich selbst gestellt, umgestaltend in den Lauf der Begebenheiten ein; ihm steht oft ein ebenbürtiger Gegner gegenüber, während die übrigen Mitspieler zu bloßen Nebenfiguren herabsinken. Die Handlung ist im Epos allgemeiner Natur, ein Stück Weltgeschichte, das vom Dichter allerdings in einen engern, aber nicht den engsten Rahmen zusammengezogen wird; die dramatische Handlung ist dagegen von vornherein eine persönliche, welche freilich der Dichter, eben weil er Dichter ist, wieder zu einem kleinen Weltbild erweitert. So nähert sich der Epiker, um bestimmt und anschaulich zu sein, dem Dramatiker und liebt sogar eine halbdramatische Form (oben Nr. 229 f.); seinerseits läßt der Bühnendichter, um seinem Gegenstande Bedeutung zu geben, durch die Einzelhandlung weltbewegende Kräfte sich hindurchziehen und deutet wohl auch Massenhandlungen, z. B. Aufzüge, Empörungen und Schlachten, kurz an. Allein die beiden Handlungen, die epische der großen Welt und die dramatische der kleinen Welt, bleiben doch noch so verschieden, daß es öfters unmöglich wird, denselben Stoff sowohl episch als dramatisch zu bearbeiten. Wer wollte auf der breiten Grundlage des Nibelungenliedes oder der Odyssee ein Drama dichten? Siegfrieds Tod oder Odysseus' Heimkehr würden sich allerdings dazu eignen; aber auch hier wäre die epische Grundlage noch viel zu breit.

Für die Erzählung großen Stiles muß die Begebenheit sich ruhig und stetig in den Weltlauf verzweigen und dieser die Personen teilweise mit fortziehen; für das Bühnenstück braucht es vor allem einen starken Einzelwillen, der mit Macht in den Gang der Begebenheiten eingreift. Viel Wahrheit liegt in den Worten: „Im Epos trägt die Welt den Helden, im Drama trägt ein Atlas die Welt" (Jean Paul), und: „Der epische Held schwimmt mit starkem Arme, aber nicht gegen den Strom, sondern mit der Woge, und die Wassermasse, die er teilt, hält doch ihn selbst" (Vischer). Doch verdient auch Kleinpauls Gegenbemerkung beherzigt zu werden: „Es giebt auch Epen, in welchen Charakter, Stellung und Haltung des Helden einen solchen Unterschied keineswegs zulassen und welche doch durchaus nicht dieserhalb als verwerflich erscheinen. Der wirkliche Unterschied überhaupt vom Drama jeder Art liegt ja eben nur in der verschiedenen Darstellungsweise des Dichters." Es handelt sich hüben und drüben wirklich nur um ein Mehr oder Minder, und eben die Eigenart der Bühnenvorstellung bestimmt, wie gezeigt wurde, die Verschiedenheit der Behandlung und wirkt selbst auf die Wahl des Stoffes zurück.

334. Wie Stoff und Stoffbehandlung, so ist auch die Charakterzeichnung in Epos und Drama verschieden, dort gewöhnlich vielseitig, hier vorzugsweise nach einer einzigen Richtung ausgebildet, dort farbenreich und abgerundet, hier grell, scharf und schneidig. Das beruht auf

der ruhigen Muße, mit welcher sich der epische Held den verschiedensten Verhältnissen leiht und hingiebt, und andererseits auf der einseitigen Kraftäußerung, mit welcher der dramatische Held sein scharf bestimmtes Ziel verfolgt und nicht so fast mehrere Thaten als nur eine einzige That vollbringt. Der schroffere Gegensatz zu einem andern Helden spitzt seine Thätigkeit nur noch schärfer zu. Übrigens hat auch der dramatische Dichter kaum Zeit, so allseitige Charaktere wie Odysseus zu zeichnen, oder in einem Charakter solche Gegensätze wie Volkers Wildheit und Humor zu vereinigen. Für das Drama passen feurige Naturen, für das Epos auch andere. Das stille Leiden einer Gudrun oder das unthätige Grollen eines Achill sind im Epos sehr wirksam, während durch die träumerische Unthätigkeit eines Hamlet oder das einseitige, planlose Verhalten Tells das Drama erlahmt. Im Epos waltet das Schicksal über Leben und Tod des Helden, im Drama trägt er das Schicksal in der eigenen Brust; dort ringt er oft, statt mit menschlichen Feinden, mit dem Schicksal, hier bestimmt er es größtenteils durch freie Entscheidung; dort muß er die Erreichung des fernen Zieles, außer von seiner eigenen Thätigkeit, auch von der zufälligen Entwicklung der Verhältnisse geduldig erwarten (Odysseus seine Rückkehr, Kriemhild die Gelegenheit der Rache), hier schreitet er geradeswegs und mit Riesenschritten dem Ziele, das nahe vor ihm liegt, entgegen.

335. **Lyrik und Drama.** Die dramatischen Personen sprechen ihr Inneres aus: Vorstellungen, Gedanken, Gefühle, Wünsche, Entschlüsse; in der Gestaltung und Begründung, Verteidigung und Durchführung der letztern besteht die eigentliche Handlung des Dramas. Es liegt auf der Hand, wieviel Gelegenheit da geboten ist, die Gemütsstimmung, auch in ganz lyrischer Form, zu äußern. Dennoch haben die lyrischen Ergüsse dramatischer Personen einen eigentümlichen Charakter. Im gewöhnlichen Drama wirkt die Musik nicht mit — ein Zeichen, daß es der dramatischen Lyrik in den meisten Fällen an Singbarkeit gebricht. Das eigentliche Lied bleibt eine Ausnahme im Bühnenstück. Außer der epischen Grundlage und dem energisch sich vordrängenden Gedanken wirken noch zwei Umstände auf die besondere Gestaltung und Färbung der Lyrik ein: Das Drama versetzt uns entschiedener als Epik und Lyrik in die Wirklichkeit des Lebens, indem es die Personen vor Aug und Ohr des Zuschauers auftreten läßt. Es nähert sich daher in Darstellung und Sprache öfter der *Prosa*. Ein ungereimter Vers ist Regel, und zwar meist der Jambus, welcher nach Aristoteles und Horaz von der Umgangssprache sich am wenigsten entfernt. Die ernst gemeinten Streitreden auf der Bühne haben ebenfalls eine halbprosaische Schärfe. Die äußern Bewegungen der Personen erinnern vollends an das gewöhnliche Leben. Ein zweiter Umstand, welcher die Entfaltung der Lyrik hemmt, ist das willenskräftige Streben, die *rednerische*

Energie, welche die Handlung vorandrängt. Der Wille kommt hier neben Verstand, Einbildung und Gemüt stark zur Geltung. Nun hat zwar der Wille die engste Verwandtschaft mit dem Gemüte, insofern dieses die Seele ja zu einem Gegenstande hin- oder von ihm abwendet (siehe Nr. 285 f.); aber er entbehrt jener Zartheit und Weichheit, jener Ruhe und Zurückhaltung, welche der fruchtbarste Boden für die Blüten der Lyrik sind. Zunächst und vor allem sind es nur die leidenschaftlichen Ergüsse des Herzens, welchen im Drama eine Stelle gebührt, und auch diese finden nicht in sich selbst ihren Abschluß, sondern suchen ihn in dem Fortschritt zur äußern That. Die dramatische Lyrik ist also die aus einer halbprosaischen Handlung entkeimende, von Rhetorik getragene, zur That drängende Lyrik. — Nicht zu vergessen sind übrigens die lyrischen Seelenstimmungen, welche mittelbar durch die Handlung als solche erregt werden. Darüber unten Nr. 353 ff.

336. Ein rednerisches Gepräge haben wir Nr. 319 ff. der Ode zuerkannt. Dieselbe hat infolgedessen, so gut wie die halbepische Elegie und die merklich auf den Verstand berechneten Arten der Lyrik, frühzeitig die Verbindung mit der Musik aufgelöst; sie ist eine neue, mit der dramatischen Deklamation, der Kunst des rednerischen Vortrags, eingegangen, hat wenigstens ganz den Ton derselben angenommen.

337. Wechselgespräch. Die Einführung redender Personen finden wir schon in Epik und Lyrik häufig nicht nur zur Belebung der Darstellung, sondern auch behufs größerer Objektivität angewendet. Es ist die größere Kunst, wie schon Aristoteles bemerkt, sich durch „Nachahmung" in die Lage und Denkungsart eines andern zu versetzen, in ihm zu fühlen, zu leben und aus ihm zu reden. In der Lyrik kann ein Gedicht auch ganz in dieser Nachahmung aufgehen; wir sahen darin einen Übergang zur dramatischen Schreibart, zumal wenn einem lyrischen Zwiegespräch noch eine fortschreitende Handlung zu Grunde liegt (oben Nr. 330, Schluß). Der Dramatiker dichtet durchaus in dieser Weise; nur stellt er Rede und Gegenrede nicht wie Frage und Antwort einander friedlich gegenüber, sondern läßt sie möglichst gegensätzlich und feindlich miteinander hadern und zu einem thatsächlichen Ergebnis sich ausgestalten. Sehr häufig unterbricht der eine Sprecher den andern, greift ein Wort auf, um es entschieden zurückzuweisen, wirft ein der Sache oder der Absicht nach aufreizendes Wort hinein und streitet weniger mit Empfindungen als mit Gründen, Grundsätzen und festen Willensentschlüssen.

338. Handlung. Denn auf Bestimmung zur That oder auf den Sieg des eigenen praktischen Willens zielt alles Reden ab. Die Griechen haben dem Drama schon seinen Namen von der That, von der freien menschlichen Handlung gegeben; im Gegensatz zu verwandten Begriffen bezeichnet das Wort die äußere Verrichtung, den sinnlich wahrnehmbaren

Verlauf, die rüstige, wirksame Thätigkeit (daher bei uns „drastisch“ = stark wirkend, ergreifend). Das alles trifft im Bühnenstück vollkommen zu. Die dramatische Handlung verwickelt und entwickelt sich thatkräftig und packend vor den leiblichen Augen. Sie ist weniger von zufälligen Kräften abhängiges Ereignis, weniger ruhige Abwicklung der Thätigkeit (wie im Epos), ist straffer auf ein Ziel gespannt und schon darum knapper und gedrängter. Sie steht in näherer Beziehung zu der Freiheit und deren verantwortlichem Gebrauch. Daher sagt man gern, im Drama gelte das Wort: „Jeder ist seines Glückes Schmied“, indem die „poetische Gerechtigkeit“ hier Lohn und Strafe genau nach Verdienst verteilt (vgl. jedoch unten Nr. 357).

339. Die dramatische Handlung geht nicht auf in dem, was auf der Bühne oder auch hinter derselben wirklich ausgeführt wird; die wahre dramatische Handlung besteht im Fortschritt des Dialogs, in der Darlegung von Charakteren, Absichten, Beweggründen, Hindernissen, in dem Kampf der Geister und Willen, dessen Verlauf und Ergebnis ohne viel äußere Handlung darstellbar ist. Gerade durch die möglichste Beseitigung des Stofflichen zu Gunsten des Geistigen erreicht der Dichter, daß sich in kürzester Frist ein bedeutsames Stück Leben oder Geschichte vor unsern Augen entrollt. In dieser erhabenen Geistigkeit und strengen Beschränkung auf den ethischen Kern und Inhalt der zu Grunde liegenden Ereignisse liegt die innere Stärke der dramatischen Dichtung gegenüber der breitern Epik. Das Drama drängt mit Überspringung des Nebensächlichen auf eine rasche Entscheidung hin, und zwar eine solche, welche wesentlich auf ethischem Gebiete liegt; es spannt durch das Zusammenwirken und Ineinandergreifen aller Kräfte auf das hohe Ziel, das in den besten Dramen ungefähr mit dem Lebensziel eines Menschen zusammenfällt; es fesselt durch die straffe Verkettung der Einzelscenen und durch das Interesse, welches der Blick in die Seele der bedeutenden oder doch eigenartigen Persönlichkeiten gewährt. Eigentliche Erzählungen sind nur als untergeordnete Hilfsmittel zu verwenden und sollen wieder unmittelbar in die Handlung eingreifen. Der Monolog, eine vorwiegend lyrische Selbstoffenbarung, hat doch auch den innigsten Anteil des Herzens am Fortschritt der Handlung auszudrücken. Der Dialog hat den äußern Verlauf derselben durch thatkräftige Lebhaftigkeit teilweise zu ersetzen; die vollständige Vergegenwärtigung wäre in vielen Fällen nicht gut möglich und ist jedenfalls entbehrlich. Unter der ethischen Handlung, welche im Zwiegespräch der einander entgegenwirkenden Personen sich abspielt, wird also die vom freien Willen bestimmte, auf ein selbstgewähltes Ziel gerichtete Thätigkeit verstanden. Freies und kräftiges Streben nach diesem Ziele und eben damit die in sich geschlossene Einheitlichkeit sind daher erste Erfordernisse der Bühnenhandlung. Auf diese Haupthandlung sind etwaige Nebenhandlungen, die jedoch sehr sparsam verwendet werden müssen, in lebendigen Bezug zu setzen.

340. Doch hat das Bühnenstück auch seine äußere Handlung. Es muß etwas geschehen, es muß sich Bewegung und Leben vor den Augen des Zuschauers entfalten, das Streben und Ringen der Geister will nicht bloß im Worte Gestalt annehmen. Wir verlangen eine mehr als gewöhnliche Anschaulichkeit, eine sinnliche Vergegenwärtigung, eine greifbare Deutlichkeit der Vorstellung. Dazu ist die Schaubühne da, und dazu treten die Personen leibhaftig auf. Dazu bietet sich auch die mimische Kunst, unterstützt durch Kostüm und Dekoration, der Dichtkunst als Gehilfin an. Das bloß gesprochene Wort wirkt viel schwächer als die geschaute Handlung auf die Seele ein. Freilich braucht es zu diesem Zwecke nicht immer Schlachten, Duelle und Raufereien; es braucht nicht immer Lärm und Getümmel; es braucht keine nervenerschütternden Blutscenen, so wenig wie ein ausgesuchtes System der Bühnenzurüstung für die Gaffer; es braucht nicht das Vielerlei des „Interessanten". Nicht der echte Musenfreund hat die Vorschriften diktiert:

„Die Masse könnt ihr nur durch Masse zwingen;
Ein jeder sucht sich schließlich selbst was aus . . .
Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken!
Solch ein Ragout, es muß euch glücken.
Das große und das kleine Himmelslicht
Und alle Sterne dürfet ihr verschwenden."

„Greift nur hinein ins volle Menschenleben!
Ein jeder lebt's, nicht vielen ist's bekannt,
Und wo ihrs packt, da ist's interessant.
In bunten Bildern wenig Klarheit,
Viel Irrtum und ein Körnchen Wahrheit,
So wird der beste Trank gebraut."

Daß das Drama dem Leben näher steht als eine andere Dichtgattung, und daß bisweilen einige Rücksicht auf die „Gründlinge im Parterre", die für den höhern Kunstgenuß nicht fähig sind, zu nehmen sei, wußten allerdings die großen Dramatiker auch.

341. Das Nebensächliche, das nur der Schaulust dient, zieht nicht nur die Aufmerksamkeit von der Haupthandlung ab, sondern zerreißt und zerstückelt sie. Die dramatische Einheit sollte aber mit vorzüglicher Sorgfalt gewahrt werden. Die strengste Regel (französischer Theoretiker) fordert außer der Einheit der Handlung noch die der Zeit und des Ortes, natürlich zu Gunsten der erstern. Denn wenn die Handlung sich beiläufig (scheinbar) in derselben Zeit auf der Bühne abspielt, wie sie sich in der Wirklichkeit abspielen würde, und wenn der Schauplatz derselben immer derselbe bleibt, so kommt sie wenig in Gefahr, ihre Einheit und Übersichtlichkeit zu verlieren. Die Griechen beobachteten diese strengste Regel nicht immer, obschon das Verharren des Chores auf demselben Platze sie eher daran zu fesseln schien, und Aristoteles schreibt die Ortseinheit nicht

vor. Bei weitschichtigen Stoffen kann oft der äußere Zusammenhang der Vorgänge nicht ohne Unnatürlichkeit festgehalten werden; manchmal überspringt auch, zumal beim Aktschluß, die Phantasie ganz leicht Ort und Zeit. Die neuern Dichter, auch die besten, haben sich der Zeit- und Ortseinheit, nicht gerade zu ihrem Vorteil, völlig entschlagen.

342. Komposition des Dramas. Das Ziel der dramatischen Handlung giebt den Maßstab ab für die Zusammenordnung und Gestaltung der einzelnen Scenen. Stetiger und rascher Fortschritt, beständige Steigerung durch die Wirkung psychologischer Triebfedern bis zur Höhe der Verwicklung und eine künstlerische Lösung des Knotens mit voller ästhetischer Befriedigung: das ist das Hauptgesetz für den Aufbau der dramatischen Handlung. Durch Verkettung der Scenen wächst das Interesse und die Kraft derselben. Weitschichtige Handlungen werden in parallelen Strömen, die wieder ineinander einmünden, fortgeführt. Ein großer Vorzug des Bühnenstückes besteht in dem selbständigen Wert der meisten oder vieler Scenen; in der Erfindung solcher überhaupt poetischer und zugleich durch ihre Stellung dramatisch wirksamer Scenen giebt sich die hohe Begabung des Dichters kund. Der notwendigen Abspannung des Zuschauers muß durch Stillstand und Unterbrechung der Bühnenhandlung (Zwischenakte), durch erheiternde Nebenrollen, selbst in ernsten Schauspielen, durch anziehende Vorgänge auf der Bühne, lyrische Stimmungsbilder u. dgl. die gebührende Rechnung getragen werden.

Das Drama beginnt mit der Darlegung der Verhältnisse (Exposition) und mit der Grundlegung der Haupthandlung. Wir werden da mit den Personen und deren Lage, soviel nötig ist, bekannt gemacht. Das Interesse an der weitern Entwicklung muß dadurch nicht geschwächt, sondern geweckt werden. Ein eigener Prolog zu diesem Zwecke macht nicht den besten Eindruck; vielmehr soll die erste Scene dazu genügen.

343. Es folgt die Schürzung des Knotens oder die Verwicklung. Diese wird durch anscheinend oder wirklich unversöhnliche Gegensätze herbeigeführt. Den nächsten Anlaß des Widerstreites giebt eine bedeutsame sittliche That der Hauptperson, welche geeignet ist, alle Aufmerksamkeit des Zuschauers dauernd zu fesseln. In der Verwicklung, welche den eigentlichen Kern des Dramas ausmacht, wird die Darstellung lebendiger, verketten sich die Scenen enger, folgen sich die Wirkungen der entgegengesetzten Kräfte rascher und schlagender, thürmen sich die Hindernisse höher auf und treffen die Gegensätze entschiedener aufeinander. Aussichten und Stimmungen wechseln, Willensstärke und Leidenschaft treten wirksam zu Tage. Der Höhepunkt der Entwicklung, nämlich der endgültige Umschlag des Glückes, welcher die Wagschale nach der einen Seite neigt, muß auf das sorgfältigste vorbereitet und begründet werden. Mit gutem Glück wird, besonders im Lustspiele, der Umschwung durch unverhoffte Wiedererkennung

herbeigeführt. Diese, wie auch ein vorübergehender Schicksalswechsel, findet oft auch schon im Laufe der Verwicklung angemessene Verwendung.

344. Die Lösung des Knotens muß derart sein, daß der Gesamteindruck des Stückes verstärkt und vollendet wird. Dies wird erreicht durch allseitig befriedigende Abwicklung aller oder der hauptsächlichsten vom Dichter angesponnenen Fäden. Der Abschluß ist verfehlt, wenn die Lösung zu plötzlich, unnatürlich, langweilig, der poetischen Gerechtigkeit zuwiderlaufend, nicht vollständig und umfassend bewerkstelligt wird. Die Maschinerie (der deus ex machina) taugt zur Lösung des Knotens nicht, weil sie an das Unvermögen des Dichters erinnert, es sei denn, daß die ganze Anlage des Bühnenstückes sie fordert und somit gerade durch die Dazwischenkunft einer höhern Macht die höchste Befriedigung erzielt wird. Es ist eine Ausnahme, ein Wunder und erheischt tiefe Begründung durch die moralische Notwendigkeit einer solchen Lösung (Sophokles' „Philoktet"). Wenn sonst irgendwo, so kann hier das lyrische Element mehr in den Vordergrund treten, weil die Handlung sich nicht mehr steigert, sondern gleichsam von selbst zum Abschluß neigt.

Der ganze Verlauf der dramatischen Handlung gleicht dem Schachspiele, in welchem mancherlei Figuren von bestimmtem Charakter nach wohlberechnetem Plane zusammen oder gegeneinander wirken, die Stellung der Parteien bis zu einem bedeutsamen Entscheidungspunkte sich immer mehr verwickelt, dann aber zum überwiegenden Nachteil der einen Seite sich der Ausgang des Spieles rasch vorbereitet.

Einteilung in Akte. Wir teilen das Bühnenstück meistens in fünf Akte, von denen etwa einer auf die Exposition, zwei bis drei auf die Verwicklung kommen. Diese letztere zu früh abzuschließen, ist gewöhnlich ganz fehlerhaft, weil die Fesselung der Aufmerksamkeit gegen das Ende schwer wird; hier muß daher alles einen raschen Verlauf nehmen.

345. Charakterzeichnung. Das durchaus sittliche Gepräge des Bühnenstückes erheischt eine vorzügliche Sorgfalt in der Zeichnung der Personen. Die Triebfedern der dramatischen Handlung liegen ja im freien Willen des Menschen; der Einfluß der äußern Verhältnisse bleibt untergeordnet und erscheint mehr als im Epos nur als Folge (freiwillige oder unfreiwillige) einer frei gesetzten ethischen That; selbst die über dem Verlaufe der Ereignisse waltende göttliche Gerechtigkeit ist vorwiegend durch Verdienst oder Mißverdienst der handelnden Personen bedingt. Dies ist ein wesentliches Erfordernis der Kunst bei derjenigen Dichtgattung, die uns gerade den Menschen in seinem energischen Wollen und Streben schildert. Überdies gestattet die notwendige Kürze des dramatischen Gedichtes nicht, aus dem engen Kreis der nächsten und wesentlichen Aufgabe hinauszutreten.

Es kann nun kaum anders sein, als daß ein Hauptheld den eigentlichen, ersten Grund legt zur dramatischen Verwicklung, obwohl diese selbst erst durch den Kampf mit widerstrebenden Kräften möglich wird; die letztern werden sich am häufigsten (doch keineswegs immer) in einer zweiten Hauptperson vereinigen. Die dramatischen Hauptpersonen sind nicht wie im Epos bloße Vertreter einer Gesamtheit, sondern werden im Gegenteil mit Vorliebe von dieser abgesondert, damit die Kraft des persönlichen, bewußten Willens und sein Verdienst um so energischer in den Vordergrund trete. Der Mann wird selbst des eigenen Geschickes Schöpfer: dies ist die große Lehre des Dramas. Der persönliche Charakter und die persönliche Absicht werden die verantwortlichen Urheber einer ersten That, Träger ihrer Fortentwicklung und Quellen, aus welchen alle guten und bösen Folgen hervorfließen. Die untergeordneten Personen unterstützen und fördern die Handlung nach dieser oder jener Richtung und beleuchten durch die Eigenthümlichkeit ihres Charakters und Strebens die Hauptpersonen, deren Schicksal sie auch teilen. Bei zu vielen Hauptpersonen müßte das Interesse schwanken und zersplittert werden. (Titel- und Hauptrolle fällt nicht immer zusammen.)

Über die Charakteristik der dramatischen Personen mögen im einzelnen noch folgende Punkte hervorgehoben werden (vgl. oben Nr. 162).

1. Scharf gezeichnete Charaktere sind von entscheidender Bedeutung für die Gestaltung des Dramas, Quelle und Maß seiner Entwicklung. Ereignisse aber ohne starke Rückwirkung auf Charakter und Streben der Haupthelden müssen dem Drama fern bleiben (anders ist es im Epos).

2. Die Charaktere müssen nicht nur eigentümlich und bestimmt gezeichnet werden, sondern auch ihrer Wirkung nach von weittragendem praktischen Einflusse auf die Außenwelt sein, sei es durch kräftige Aktivität oder (seltener) durch folgenschwere Passivität. Denn aus diesem Einflusse soll sich ja eine interessante äußere Handlung entwickeln. Die für weite Kreise maßgebende Stellung der Personen kann die praktische Bedeutung der Charaktere sehr erhöhen.

3. Da die Charaktere den ganzen Verlauf des Dramas bedingen, so müssen dieselben bei aller Idealität sich doch durch tief psychologische Wahrheit empfehlen. Dahin gehört namentlich, daß sie weder durch sittliche Vollkommenheit noch auch durch Schlechtigkeit das gewöhnliche Maß zu weit überschreiten dürfen. Durchschnittlich muß jeder Held den allgemein menschlichen Schwächen unterworfen bleiben (Irrtum, Kurzsichtigkeit, Übereilung, heftiger Erregung); wird aber ein allseitiges Ideal (ein Heiliger) vorgeführt, so muß er sich als Ausnahme, als Wunder auch im Drama darstellen und darf die besondere Begründung nicht fehlen. Es geht auch bei vollkommenen Charakteren leicht die gespannte Aufmerksamkeit und das Interesse an einem heftigen innern Kampfe verloren. Schlechte Charaktere dürfen vorkommen, aber keine verworfenen, gemeinen, die weder

im Glück noch im Unglück Teilnahme erwecken, oder es muß wieder die Ausnahme besonders begründet und eigentümlich behandelt werden. Der Dichter hat vor allem auch der moralischen Wahrheit zu genügen, indem er die Personen je nach Verdienst ins Licht oder in den Schatten stellt, damit nicht das vorwiegende Interesse des Zuschauers sich dem Unedlen und Schlechten zuwende; nur zu leicht wird die Bühne zur Verherrlichung schiefer oder unsittlicher Grundsätze mißbraucht. Historische Persönlichkeiten müssen auch mit historischer Wahrheit, ohne wesentliche Entstellung, gezeichnet werden.

4. Allgemein menschliche (typische) Charaktere haben vor individuellen zwar nicht den Vorzug größerer Eigentümlichkeit und Mannigfaltigkeit, dienen aber, geschickt behandelt, wirksamer dem ethischen Zwecke des Dramas, indem sie dem Zuschauer unmittelbarer sein eigenes Bild zeigen und ihm nicht erlauben, sich den sittlichen Anforderungen des Dramas, als auf ihn nicht anwendbar, zu entziehen. Zu persönliche Eigentümlichkeiten tragen auch weniger zur Veranschaulichung der gesamten ethischen Lebensrichtung der Personen bei und stehen somit nicht im Verhältnis zu den weitgreifenden Folgen der ernsten Handlung; dieselben schicken sich besser für das leichtere Lustspiel.

5. Die Charaktere sollen sich mehr in Thaten (d. h. thatkräftigen Entschlüssen) als in bloßen Worten offenbaren. Für die Behandlung der Charaktere ist noch zu merken, daß vor allem solche Handlungen vorgeführt werden sollen, welche Licht- oder Schattenseiten deutlicher als andere offenbaren, und daß sich entgegengesetzte Charaktere wechselseitig beleuchten.

6. Die Consequenz der Charaktere muß mit vorzüglichem Fleiße besorgt werden; doch schließt dieselbe weder ein Schwanken in den entscheidendsten Entschlüssen (unter dem Drucke äußerer Verhältnisse) noch selbst eine Veränderung der gesamten Richtung des Strebens aus; gerade hierin offenbart sich manchmal die echte Menschlichkeit und Wahrheit der Charaktere — wenn nur jeder Umschlag psychologisch begründet wird.

346. Personenzahl, Sceneneinteilung, Illusion. Rücksichtlich der Zahl der Personen sollte ein weises Maß eingehalten werden. Die Griechen begnügten sich mit sechs bis zehn Personen, von denen nicht über drei in derselben Scene redeten. Eine große Zahl macht die Durchführung des Schicksals der Einzelnen unmöglich; unkünstlerisch ist es aber, wenn der Dichter immer wieder neue Personen, ohne rechte Begründung, auf den Plan ruft und mit einem „Mohr, jetzt kannst du gehen" nach geleistetem Dienste verabschiedet. Auch die Übersicht des Stückes wird erschwert, und die Freude an den neuen Personen kommt der nicht gleich, welche das motivierte und erwartete Auftreten alter Bekannten gewährt. In derselben Scene aber sprechen am besten zwei oder noch ein dritter (oft als Vermittler); die übrigen kommen doch nicht recht zu Worte, bleiben also

besser weg, wenn sie nicht einfach als Geleit einer hochstehenden Person eine angemessene Bestimmung haben. Leer darf die Bühne höchstens in einem Augenblick der Erwartung bleiben. Das häufige Schließen der Bühne, das durch die Veränderung des Schauplatzes bedingt wird, stört den Zuschauer. Am besten geschähe es nur am Schluß des Aktes, wo dann auch die Veränderung der Scene nicht sehr auffällig ist, ja durch den Verlauf der Handlung schon nahegelegt werden kann. Was aber die Ausstattung der Bühne anlangt, so dient sie dazu, die richtige Auffassung des Stückes ohne Störung zu ermöglichen. Es werden durch die sogen. „Illusion" die Sinne des Zuschauers gewissermaßen gefangen genommen, so daß er sich ganz in die vom Stücke vorausgesetzten Verhältnisse versetzt glaubt. Keineswegs aber will der Dichter auch den Geist in denselben Bann hereinziehen. Im Gegenteil kann er nur wünschen, daß dieser ganz wach und seiner selbst bewußt sei, um die Kunst nach der Richtschnur der Vernunft zu beurteilen. Darum braucht es auch keine Bühnenmittel, welche einer berechneten Täuschung des Geistes ähnlich sehen; der Verständige würde sie abweisen. Nur so viel muß geschehen, daß die Sinne nicht durch allzu auffallende Widersprüche beleidigt und damit auch der Geist in seiner Thätigkeit gestört werde. So verlangt man auch von der Malerei, daß sie zwar den Schein, aber nicht gerade den täuschenden Schein der Wirklichkeit nachahme.

347. Bedeutung des Dramas. Daß der Einfluß der Bühnendichtung überaus groß ist, beweisen Geschichte und Erfahrung in gleicher Weise. Es liegt auch auf der Hand, daß das ideale Drama der Griechen den Geist bilden, das religiöse Drama der Spanier Religion und Sitte fördern mußte, und daß in unserer Zeit eine Flut sogen. realistischen und sittenlosen Theaterstücke Geist, Religion und Sitte nur nachteilig sein kann. An dieser Stelle handelt es sich indes vorzugsweise um den eigentlich poetischen Wert des Dramas. Dieser könnte nach dem, was über das halbprosaische Gepräge der Sprache, über den rednerischen Ton der Darstellung, über die Nachahmung der Wirklichkeit gesagt wurde, als unbedeutend erscheinen. Allein wenn auch die epischen und lyrischen Elemente im Drama der Darstellung einer sittlichen That untergeordnet sind, so folgt doch nicht, daß der poetische Wert in der einem äußern, praktischen Zwecke dienenden sittlichen Bedeutung untergehen müsse, und daß die Kunstleistung nicht mehr, wie sie doch sollte, vorzugsweise durch die Darstellung eines schönen Ideales für die ästhetische Anschauung wirken könne. Die moralische Wirkung des Bühnenstückes ist doch nur eine mittelbare und entfernte, nicht eine unmittelbar wirksame Bestimmung zur That, sondern nur eine künstlerische Bearbeitung des Gemütes, das, geistig und moralisch gehoben durch die wahre und ergreifende Vergegenwärtigung menschlicher Bestrebungen in ihrem Wert oder Unwert, mit Lohn und Strafe nach

Gebühr, sich geneigt fühlt, das eigene Handeln nach dem vom Dichter vorgehaltenen Spiegelbilde einzurichten. Im Drama wirkt nicht so fast die Verstandesüberzeugung und praktische Überredung zu einer bestimmten Handlungsweise (wie in der Beredsamkeit) als die bloße Anschauung des ideal vorgestellten, im innersten Kern allerdings einen sittlichen Charakter tragenden Menschenlebens. Das Schöne der sittlichen Welt füllt Sinn und Seele des Zuschauers mit ästhetischer Freude. Es sind aber die sittlichen Ideale vor allen andern geeignet, den Menschen zu interessieren und zu erheben. Außerdem verdient betont zu werden, daß die treffende Nachbildung einer bedeutenden menschlichen Handlung schon an und für sich einen hohen Kunstgenuß gewährt.

348. Es bietet sich dem Dramatiker das Höchste und Schönste in Welt und Leben, Geistesgröße, Heldentugend, Kampf und Sieg, als Gegenstand der Kunst dar. Was der Mensch ist, was er soll und kann, die Aufgabe des Lebens, der Ausblick ins Jenseits, die Freundschaft der Guten, der Haß der Bösen und das Walten der Vorsehung: alles das soll im Bühnenstück poetische Gestalt annehmen. Allerdings hat der Dramatiker der alltäglichen Wirklichkeit, die ihn zur Prosa herabzieht, seinen Zoll zu entrichten. Allein die Griechen wußten sich dennoch theils durch die Wahl eines Stoffes aus der schon idealisierten Sage, teils durch die Behandlung auf solcher Höhe zu halten, daß sie nicht einmal im Lustspiel in die Sprache der Prosa herabsanken. Das spanische Drama darf sich der fortlaufenden Assonanz und gelegentlich des Reimes, ja oft genug künstlicher Reimstrophen bedienen. Calderons „Göttlicher Orpheus" ist so lyrisch gedacht, daß man denselben beinahe ganz in Musik setzen könnte. Die Griechen trugen thatsächlich den Dialog melodramatisch vor (Deklamation unter Musikbegleitung). Den letzten Teil ihrer Tragödien lösten sie großenteils in Bühnengesänge (Arien) auf. Außerdem unterbrachen sie die Handlung von Zeit zu Zeit durch Chorgesänge. Schiller nimmt diese in der Einleitung zur „Braut von Messina", einer Tragödie mit Chören, durchaus in Schutz und meint, Shakespeares Dramen würden durch diese ideale Beimischung sehr gewonnen haben. In Wirklichkeit aber ersetzt Shakespeare bisweilen, z. B. in „Richard II." und „König Lear", sehr glücklich durch lyrische Scenen innerhalb der Bühnenhandlung die Chöre der Griechen.

349. Der Dichter hat im einzelnen noch Mittel genug, die Rechte der Poesie durch Umschaffung der Prosasprache zur Geltung zu bringen, herrliche Schilderungen, erhabene Gedanken in dichterischem Gewande einzuflechten, und insbesondere durch die Schönheit der Grundidee das ganze Stück in eine höhere Sphäre emporzuheben. Wenn er freilich mit Fleiß die gleichgültige oder unschöne Wirklichkeit auf die Bretter bringt, so zieht ihn alles bleischwer in die Prosa herunter. Diese „reale" Welt könnte man aber treuer und wahrer in den Hütten des Elends oder in den

Höhlen des Lasters wiederfinden; dazu braucht man die Kunst als Wegweiserin nicht.

350. Einteilung. Man unterscheidet das ernste und das komische Drama, und teilt das ernste wieder in Trauerspiel (Tragödie) und Schauspiel.

Das Trauerspiel stellt einen Kampf auf Leben und Tod dar: den Untergang des Lasterhaften infolge der eigenen bösen Thaten, oder den moralischen Sieg der Tugend im Opfer des physischen Lebens. Im erstern Falle waltet die zeitliche Gerechtigkeit des Himmels zum Schutze der sittlichen Weltordnung, indem sie den Frevler straft mit den bittern Früchten seiner Sünde, nämlich entweder durch die Werkzeuge derselben oder durch die von dem Unrecht zunächst Betroffenen. „Alles rächt sich auf Erden." „Worin einer gesündigt, darin wird er auch bestraft." Besondere Sorge ist darauf zu verwenden, daß der Held nicht ganz verächtlich erscheine. Die Teilnahme wird um so lebhafter erregt, je menschlicher, obgleich todeswürdig, die Schuld ist, je aufrichtiger sie (freilich spät) zurückgenommen und bereut, je vollständiger sie im Tode gesühnt erscheint. Besondere Wirkung thut der Sturz von erhabener Höhe wegen des hier besonders glänzend verwirklichten Sieges der höhern, gerechten Weltordnung. Wenn der Übermut, die Willkür, der Leichtsinn von Königen durch jähen Sturz ins Unglück geahndet wird, so drängt sich dem Zuschauer von selbst die Gebrechlichkeit irdischen Glückes, die Hinfälligkeit aller Menschenwerke und vor allem die Verderblichkeit jeglicher Auflehnung gegen die vom Himmel gesetzte Ordnung auf; er wird aufs nachdrücklichste wieder in die richtige Stellung zu Gott und seinem Gesetze gebracht und mit heiligem Lebensernste erfüllt.

351. Die andere Form der Tragödie erhebt durch Darstellung der höchsten sittlichen Kraft des Menschen, der da für eine große ethische That gern sein Leben in die Schanze schlägt, sich mit dem moralischen Siege der Tugend und mit der Hoffnung auf die Vergeltung im Jenseits begnügt. Kleinere Schwächen im Charakter des Helden sind dabei nicht ausgeschlossen und können vom Dichter für seine Zwecke glücklich verwertet werden. Das zeitweilige Obsiegen des Verbrechens über die Tugend hat einen tief wahren Hintergrund in der wirklichen Geschichte der Welt, läßt aber den innern Wert der Sittlichkeit in höherem Glanze und die vergänglichen Güter des Lebens in ihrer Nichtigkeit erscheinen, belebt endlich den Glauben an eine ewige Gerechtigkeit. Wenn sich zugleich am Frevler die irdische Gerechtigkeit offenbart, so vereint diese Art der Tragödie mit den ihr eigentümlichen Reizen noch die der vorausgehenden (Sophokles' „Antigone").

352. Das Schauspiel löst den ernsten Streit gewaltiger Kräfte durch Ausgleichung derselben. Das Leben wird in seinen großen, aber nicht gerade in seinen allerernstesten Kämpfen geschildert. Beim Zuschauer

überwiegt die gewöhnliche menschliche Teilnahme am Schicksal seines Mitmenschen, welches sich nach schwerem Ringen schließlich doch glücklich gestaltet. Er sieht das redliche Streben durch Anstrengung, Ausdauer, Besonnenheit und Selbstüberwindung obsiegen über die Schwierigkeiten und Prüfungen des Lebens. Für den Mangel jenes höhern Interesses, welches die Tragödie gewährt, muß der Dichter durch die Größe des glücklich errungenen Gutes, durch die im Kampfe vielseitig entfalteten sanften Tugenden und durch die Kunst der Darstellung, besonders der Charakteristik, Ersatz zu bieten suchen. Das im Schauspiel aufgestellte Ideal hat übrigens den Vorzug, echt menschlich und jedem erreichbar zu sein. Der herrschende Ton ist ruhiger und milder als im Trauerspiel.

Mit gutem Grunde könnte man die allegorische Festspieldichtung (Autos) der Spanier als eigene Gattung absondern. Das liturgische Drama der (feierlichen) Messe ist wieder anderer Art.

353. Die Tragödie wie das Schauspiel bewirken ästhetische Läuterung und Hebung des sittlichen Strebens (κάθαρσις), vor allem eine heilige Furcht vor der Übertretung der göttlichen Gesetze der Sittlichkeit und Religion, und ein reines Mitgefühl für die Leiden und Kämpfe des Mitmenschen. Beide Empfindungen erscheinen immer einigermaßen miteinander verschmolzen. Wie der tragische Held zugleich Mitleid erregt, so flößen uns nicht nur die verhängnisvollen Kämpfe des Trauerspiels, sondern auch das immerhin schwere Ringen der Tugend im Schauspiel eine ernstliche, doch gemäßigte Besorgnis ein, es möchte unsere eigene Willensstärke in ähnlichen Lagen nicht ausreichen. Diese beiden Affekte in gegenseitiger Durchdringung und in ihrer mannigfaltigen Beziehung sowohl auf die Personen des Stückes als auf die von denselben repräsentierte menschliche Natur überhaupt und auf uns selbst rühren das Herz in seinem tiefsten Grunde durch die ernste Betrachtung des an harten Kämpfen so reichen, mit Leiden und Armseligkeiten erfüllten, der Verirrung stets ausgesetzten, von den gewaltigsten Schicksalsschlägen immer bedrohten sterblichen Lebens. Dieser Betrachtung wird aber durch das augenscheinliche Walten der göttlichen Vorsehung, durch den Ausblick auf ein besseres jenseitiges Leben selbst in der Tragödie alle Bitterkeit benommen: die sittliche Vernunft triumphiert, indem alle ihre Forderungen in glänzender Weise befriedigt werden, und die menschliche Freiheit, obwohl in die gebührenden Schranken gewiesen, sieht doch ihre Würde gewahrt, ja verherrlicht. Im Schauspiele trägt die Tugend auch den äußern Sieg davon und ruft nachdrücklich zur treuen Pflichterfüllung auf. — Das Drama wird diese veredelnde Wirkung um so eher erzielen, je tiefer es dem Zuschauer gleichsam in die eigene Seele greift, d. h. je näher der Stoff ihn angeht, je mehr die Handlung gleichsam ein Stück aus dem eigenen Leben desselben dar=

zustellen scheint, und je besser es der Dichter versteht, ihn ganz und gar in sein Interesse zu ziehen.

In der griechischen Tragödie fanden die beschriebenen Ideen und Empfindungen, wie sie von der vorgestellten Handlung geweckt werden sollen, einen würdigen Ausdruck in den Chorgesängen.

354. Doch rücksichtlich der Wirkung des ernsten Dramas, namentlich der Tragödie, sind noch einige Fragen zu erledigen. Wie ist es überhaupt möglich, daß wir an fremdem Leide eine ästhetische Freude haben können? Antwort: 1. Der schmerzlichen Empfindung wird ihr Stachel benommen durch das Bewußtsein, es handle sich nicht um wirkliche, sondern um künstlerisch nachgeahmte Vorgänge; 2. so gemildert, wird das Mitleiden süß, selbst wenn der Stoff des Dramas geschichtlich ist, oder gar (wie im Oberammergauer Passionsspiel) unserem Herzen nahe steht; 3. die tragische Furcht bezieht sich, sofern sie uns selbst betrifft, nicht auf ein wirklich drohendes, sondern auf ein bloß vorgestelltes, mögliches Übel; sofern sie aber die Personen des Stückes angeht, muß sie ähnlich wie das Mitleid beurteilt werden. Vgl. Schiller, „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen", in Buschmanns Lesebuch III.

355. Warum aber redet man (nach Aristoteles) nur von Mitleid und Furcht und ähnlichen Stimmungen, nicht aber von Liebe, Bewunderung, Mut u. dgl., was doch auch von der Tragödie anzuregende Stimmungen sind? Das liegt darin begründet, daß das Leiden den eigentlichen Gegenstand der Tragödie bildet, die auf ein Übel sich beziehenden Stimmungen aber keine andern sind als Schmerz bei der Gegenwart und Furcht beim Herannahen des Übels (als vergangen und glücklich überstanden kommt es in der Tragödie nur nebensächlich vor). Man darf jedoch selbstverständlich die nächst verwandten Stimmungen nicht ausschließen, oder muß, mit andern Worten, die Ausdrücke „Furcht" und „Mitleid" nicht im engsten Sinne verstehen. Denn offenbar will die Tragödie z. B., daß wir das allgemeine Menschenlos, zu kämpfen und zu leiden, lebhaft inne werden. Die so erzeugte Wehmut heißt aber im gewöhnlichen Sprachgebrauche nicht gerade „Mitleid" mit unserem und anderer Menschen Leid und Elend.

356. Was aber bedeutet die „Läuterung" dieser „Leidenschaften", d. h. Stimmungen oder Gefühle? Nicht eine Art medizinischer Reinigung oder Austreibung des gesundheitswidrigen Überschusses in jenen Leidenschaften. Man begreift nicht, wie einige das als ästhetische Kunstwirkung betrachten konnten. Auch nicht das wohlthuende Durchleben aufgeregter Leidenschaften bis zu einem befriedigenden Abschluß ist gemeint; die Kunst hat etwas Besseres zu thun, als uns die im gewöhnlichen Leben vielleicht fehlende unschädliche und willkommene Gemütsbewegung zu verschaffen. Endlich muß man auch nicht meinen, da nun einmal der Geist vor allem,

und nicht die Sinne allein, erfreut und erhoben werden soll, so sei gleich an eine moralische, d. h. sittenbessernde Wirkung zu denken. Die Kunst hat nie den unmittelbaren und nächsten Zweck, sittlich zu bessern, sondern höchstens einen mittelbaren und entfernten, und diesen zwar bei Darstellung von Gegenständen der sittlichen Ordnung. Wohl wirkt also die Tragödie, weil sie sittliche Handlungen darstellt, indirekt und vorbereitend, nicht aber direkt und bestimmend auf das sittliche Verhalten der Zuschauer ein. Die „Katharsis“ der schönen Kunst, insofern sie eben nur dieses ist, spielt sich ganz auf ästhetischem Gebiete ab. Nicht der Wille wird unmittelbar von der Kunst bearbeitet, sondern das Gemüt, die Neigung; das ist allerdings der Weg zum Willen, zum thatkräftigen Entschluß, aber diesen selbst nimmt sich die praktische Beredsamkeit, die nicht eine „schöne“ Kunst ist, zum Zielpunkt ihrer Bemühung. Der Tragödiendichter stellt uns nur ein schönes Bild sittlicher Kämpfe und schwerer Leiden vor Augen, dem wir mit Genuß unsere gespannte Aufmerksamkeit schenken. Wir werden die ganze Erhabenheit eines heldenhaften Kampfes für die Tugend, oder aber die Erhabenheit der Strafgerechtigkeit inne, welcher ein Frevler gegen die sittliche Ordnung erliegt. Ist die künstlerische Darstellung, wie sie sein soll, so lehrt uns die Tragödie die richtige Stellung gegenüber der tragischen Handlung einnehmen, das richtige Urteil darüber fällen, lehrt uns richtig mitleiden und mitfürchten. Unsere Empfindungen und Stimmungen rücksichtlich der Kämpfe und Prüfungen des Menschenlebens werden also berichtigt und geläutert. Wir werden im innersten Herzen gewahr, daß die sittliche Tugend und die dem rechten Zwecke dienende Willenskraft ein höheres Gut ist als selbst das Leben. Die tragische Furcht durchschauert uns auf das wohlthuendste bei der lebhaften Überzeugung von der rächenden Gerechtigkeit im Leben des Menschen. Da es sich im Trauerspiel um Kämpfe auf Leben und Tod handelt, so fühlt unser unsterblicher Geist seine ganze Stärke, auch dem leiblichen Tode trotzen zu können, um die Tugend zu retten; er fühlt aber zugleich, daß ein Vergehen gegen das Sittengesetz nicht nur gestraft, sondern auch gesühnt werden kann, wenn vielleicht auch erst im leiblichen Tode. Es liegt auf der Hand, wie durch solche Stimmungen das Herz geläutert und gehoben wird.

357. Endlich läßt sich fragen, in welchem Verhältnisse die tragische Schuld zum tragischen Leiden stehe. Einige glauben, die Tragik bestehe in nichts anderem, als daß die „poetische Gerechtigkeit“ jedem Verdienste und Mißverdienste die gebührende Vergeltung zu teil werden lasse. In der That spielt die poetische Gerechtigkeit im Drama eine große Rolle (oben Nr. 338). Nichtsdestoweniger macht nicht gerade sie das Drama zur Tragödie; sie waltet ja auch im Schauspiel, und umgekehrt findet sich das Tragische auch im Epos (z. B. im Nibelungenliede). Ganz unrichtig ist es, daß es Mitleid erwecke, wenn ein Verbrecher nach Gebühr abgestraft

wird; vielmehr wächst das Mitleid mit einem Leidenden in dem Maße, wie wir seine verhältnismäßige Unschuld erkennen. Thatsächlich sind die besten Tragiker gar nicht bemüht, nicht einmal bei den Hauptpersonen, jenes Gleichgewicht von Schuld und Leiden herzustellen. Gar oft trifft das gerade Gegenteil zu: nicht nur werden Unschuldige in den Sturz der Frevler hereingezogen, sondern auch die Hauptpersonen leiden häufig weit über Gebühr. Die Tragik beruht also viel mehr auf der Ungleichheit als auf der Gleichheit von Schuld und Leiden.

Vgl. in Buschmanns oder in Henses Lesebuch die Abschnitte aus Lessings „Dramaturgie" und Schillers und Goethes Briefe „über epische und dramatische Dichtung".

358. Die lächerliche Seite des Lebens in ihren Zufälligkeiten, Mißverständnissen, Ränkespielen, Widersprüchen und Sonderbarkeiten, der Widerstreit und die Ausgleichung derselben, ist Gegenstand der Komödie. Den Stoff entnimmt sie meist aus dem wirklichen gemeinen Leben, selten aus der Geschichte und Sage. Sie behandelt denselben, wie es der scherzhaften Muse zusteht, mit großer Freiheit. Ihre Stärke besteht weniger in einzelnen Scherzen als in komischen Verhältnissen und Charakteren: Intriguenstücke — Charakterstücke. Gern nimmt sie einen satirischen Ton an; zu beachten sind aber die Schranken, welche der Satire überhaupt gezogen sind (oben Nr. 267). Eine große Rolle spielt die kunstvolle Verwicklung und Verwirrung, die Überraschung, der neckische Zufall (insbesondere als Strafwerkzeug einer höhern Gerechtigkeit), der naive, d. h. unbewußte Scherz, die Parodie der tragischen Sprache und Ähnliches.

Die Fehler der Personen dürfen keine Laster, sondern nur Verkehrtheiten und Thorheiten sein, damit wir wirklich über sie lachen können; das sie befallende Unglück müssen Verlegenheiten und Verdrießlichkeiten sein, die abermals nicht zum Mitleid, sondern zum Lachen reizen. Auch die der komischen Hauptperson entgegenwirkenden Personen haben sehr gewöhnlich ihre besondern (entgegengesetzten) Schwächen und Eigenheiten. In der Welt der Komik hängt jedem Menschen ein großer oder kleiner Zopf an. Das Leben selbst erzieht ihn ja zu den hergebrachten Gewohnheiten, welche, einseitig beleuchtet, ergötzlich oder lächerlich erscheinen. Die Komödie hat eben auch ihre Wahrheit, indem sie die Kehrseite des idealen Lebens, des Eindrucks halber grell gezeichnet (karikiert), darstellt; sie ist ein Vexierspiegel, der das verzerrte Bild des Ideals zeigt. Erkennbar genug zeigt sie so auch das Ideal selbst, und das eben (nicht der Lachreiz) sichert ihr eine Stelle in der Kunst. Der unterhaltende Scherz hat einen ernsten Hintergrund, auf dem er spielt. Immerhin liegt aber die Gefahr nahe, durch ungerechte Verhöhnung von Personen, Zuständen und Instituten, durch seichte Späße, unsittliche Ausgelassenheit vom Berufe der Kunst abzufallen. Ein besonderer Vorzug des kunstvollen Lustspiels ist ein über Welt und

Menschen schwebender, gehobener, wenn auch immer leicht spielender Ton, welcher die Albernheiten und Sonderbarkeiten des niedern Alltagslebens mittelst erhabener Ironie im Lichte des Idealen und streng Vernunftgemäßen sich spiegeln läßt. Wenn die Komik sich auf diese Weise an die höhern Seelenvermögen wendet und einen Stoff mit bedeutendem Untergrund wählt, so kann sie nicht nur Unterhaltung, sondern auch ein echt künstlerisches Vergnügen gewähren, ja wirklichen Nutzen stiften. Die Komödien des Aristophanes zeichnen sich trotz rücksichtsloser Geißelung der Schwächen des heidnischen Religionssystems und trotz zahlreicher schmutzigen Späße durch einen großartigen politischen und poetischen Gegenstand, durch geistreichen Witz, Kühnheit der Rede und einen gewissen praktischen Ernst aus. Mehr Ernst, als es auf den ersten Blick scheinen möchte, liegt auch Molières Komödien zu Grunde.

359. Zur Veranschaulichung der Tragödiendichtung mögen einige Hauptscenen aus Schillers „Wallensteins Tod" dienen.

Die breiteste Exposition ist in zwei eigenen Stücken, in „Wallensteins Lager" und den „Piccolomini", vorausgegangen; erst im fünften Akte des letztern beginnt die eigentliche Verwicklung, während alles andere allein zur Charakteristik der Lage und der Personen dient.

In dem letzten Stücke der „Trilogie" wird die Haupthandlung dargestellt. Wallenstein, der schon lange Gedanken des Verrates nachgehangen, wird durch astrologischen und mythologischen Aberglauben zur Überzeugung gebracht, daß eine große Zukunft für ihn eben anbreche. Der Unterhändler, der zu den Schweden abgeordnet war, ist in die Hände der Kaiserlichen gefallen; der schwedische Oberst Wrangel stellt sich ein, um abzuschließen; die Generäle Illo und Terzky drängen zur Entscheidung — der Würfel muß fallen. In diesem verhängnisvollen Augenblicke geht Wallenstein noch einmal mit sich zu Rate. Siehe unten S. 228 den Monolog (I, 4). Die erschütternde Bedeutung der freien Entscheidung in der Hand eines so einflußreichen Mannes wird hier greifbar vor Augen gestellt.

Das Gespräch mit Wrangel macht klar, daß der Ausführung des Verrates nichts im Wege stehe. Die Versuchung wird lockender; Wallenstein lauscht ihr mit Aufmerksamkeit, aber das Jawort spricht er nicht. Illo und Terzky setzen ihm weiter zu. Aber erst die Ränke eines Weibes, der Gräfin Terzky, vollenden den Sieg über seinen zögernden Willen. Der Kampf ist furchtbar, die Folgen verderblich. „Es ist sein (des Kaisers) böser Geist und meiner", ruft Wallenstein im Augenblick der Niederlage aus: er fühlt, daß es sich sozusagen um Sein und Nichtsein für den Kaiser, aber auch für ihn selber handelt. Siehe die Scene (I, 7) unten S. 230.

Von jetzt eilt die Handlung wie auf schiefer Ebene rasch dem Ende zu. Überaus wichtig ist noch die Stimme eines guten Engels, die ihn

durch Max Piccolominis Mund ein letztes Mal warnt. Hier sei des Raumes wegen nur noch die Katastrophe V, 6 ff. mitgeteilt. Siehe unten S. 235.

* * *

Wallensteins Tod.

Erster Akt.

Vierter Auftritt.

Wallenstein (mit sich selbst redend).

Wär's möglich? Könnt' ich nicht mehr, wie ich wollte?
Nicht mehr zurück, wie mir's beliebt? Ich müßte
Die That vollbringen, weil ich sie gedacht,
Nicht die Versuchung von mir wies — das Herz
Genährt mit diesem Traum, auf ungewisse
Erfüllung hin die Mittel mir gespart,
Die Wege bloß mir offen hab' gehalten? —
Beim großen Gott des Himmels! Es war nicht
Mein Ernst, beschloßne Sache war es nie.
In dem Gedanken bloß gefiel ich mir;
Die Freiheit reizte mich und das Vermögen.
War's unrecht, an dem Gaukelbilde mich
Der königlichen Hoffnung zu ergötzen?
Blieb in der Brust mir nicht der Wille frei,
Und sah ich nicht den guten Weg zur Seite,
Der mir die Rückkehr offen stets bewahrte?
Wohin denn seh' ich plötzlich mich geführt?
Bahnlos liegt's hinter mir, und eine Mauer
Aus meinen eignen Werken baut sich auf,
Die mir die Umkehr türmend hemmt! (Er bleibt tiefsinnig stehen.)
Strafbar erschein' ich, und ich kann die Schuld,
Wie ich's versuchen mag, nicht von mir wälzen;
Denn mich verklagt der Doppelsinn des Lebens,
Und — selbst der frommen Quelle reine That
Wird der Verdacht, schlimm deutend, mir vergiften.
War ich, wofür ich gelte, der Verräter,
Ich hätte mir den guten Schein gespart,
Die Hülle hätt' ich dicht um mich gezogen,
Dem Unmut Stimme nie geliehn. Der Unschuld,
Des unverführten Willens mir bewußt,
Gab ich der Laune Raum, der Leidenschaft —
Kühn war das Wort, weil es die That nicht war.
Jetzt werden sie, was planlos ist geschehen,
Weitsehend, planvoll mir zusammenknüpfen,
Und was der Zorn, und was der frohe Mut
Mich sprechen ließ im Überfluß des Herzens,
Zu künstlichem Gewebe mir vereinen,
Und eine Klage furchtbar draus bereiten,
Dagegen ich verstummen muß. So hab' ich

Mit eignem Netz verderblich mich verstrickt,
Und nur Gewaltthat kann es reißend lösen. (Wiederum stille stehend.)
Wie anders, da des Mutes freier Trieb
Zur kühnen That mich zog, die rauh gebietend
Die Not jetzt, die Erhaltung von mir heischt!
Ernst ist der Anblick der Notwendigkeit.
Nicht ohne Schauder greift des Menschen Hand
In des Geschicks geheimnisvolle Urne.
In meiner Brust war meine That noch mein:
Einmal entlassen aus dem sichern Winkel
Des Herzens, ihrem mütterlichen Boden,
Hinausgegeben in des Lebens Fremde,
Gehört sie jenen tück'schen Mächten an,
Die keines Menschen Gunst vertraulich macht.

(Er macht heftige Schritte durchs Zimmer, dann bleibt er wieder sinnend stehen.)

Und was ist dein Beginnen? Hast du dir's
Auch redlich selbst bekannt? Du willst die Macht,
Die ruhig, sicher thronende erschüttern,
Die in verjährt geheiligtem Besitz,
In der Gewohnheit fest gegründet ruht,
Die an der Völker frommem Kinderglauben
Mit tausend zähen Wurzeln sich befestigt.
Das wird kein Kampf der Kraft sein mit der Kraft,
Den fürcht' ich nicht. Mit jedem Gegner wag' ich's,
Den ich kann sehen und ins Auge fassen,
Der, selbst voll Mut, auch mir den Mut entflammt.
Ein unsichtbarer Feind ist's, den ich fürchte,
Der in der Menschen Brust mir widersteht,
Durch feige Furcht allein mir fürchterlich —
Nicht was lebendig, kraftvoll sich verkündigt,
Ist das gefährlich Furchtbare. Das ganz
Gemeine ist's, das ewig Gestrige,
Was immer war und immer wiederkehrt,
Und morgen gilt, weil's heute hat gegolten!
Denn aus Gemeinem ist der Mensch gemacht,
Und die Gewohnheit nennt er seine Amme.
Weh dem, der an den würdig alten Hausrat
Ihm rührt, das teure Erbstück seiner Ahnen!
Das Jahr übt eine heiligende Kraft;
Was grau vor Alter ist, das ist ihm göttlich.
Sei im Besitze und du wohnst im Recht,
Und heilig wird's die Menge dir bewahren.

(Zu dem Pagen, der hereintritt.)

Der schwed'sche Oberst? Ist er's? Nun, er komme.

Page geht. Wallenstein hat den Blick nachdenkend auf die Thür geheftet.)

Noch ist sie rein — noch! Das Verbrechen kam
Nicht über diese Schwelle noch. — So schmal ist
Die Grenze, die zwei Lebenspfade scheidet!

* * *

Erster Akt.

Siebenter Auftritt.

Gräfin Terzky zu Wallenstein, Illo und Terzky.

Wallenstein.

Wer ruft euch? Hier ist kein Geschäft für Weiber.

Gräfin.

Ich komme, meinen Glückwunsch abzulegen.
Komm' ich zu früh etwa? Ich will nicht hoffen.

Wallenstein.

Gebrauch dein Anseh'n, Terzky. Heiß sie gehn.

Gräfin.

Ich gab den Böhmen einen König schon.

Wallenstein.

Er war danach.

Gräfin (zu den andern).

Nun, woran liegt es? Sprecht!

Terzky.

Der Herzog will nicht.

Gräfin.

Will nicht, was er muß?

Illo.

An Euch ist's jetzt. Versucht's, denn ich bin fertig,
Spricht man von Treue mir und von Gewissen.

Gräfin.

Wie? da noch alles lag in weiter Ferne,
Der Weg sich noch unendlich vor dir dehnte,
Da hattest du Entschluß und Mut — und jetzt,
Da aus dem Traume Wahrheit werden will,
Da die Vollbringung nahe, der Erfolg
Versichert ist, da fängst du an zu zagen?
Nur in Entwürfen bist du tapfer, feig
In Thaten? Gut! Gieb deinen Feinden recht;
Da eben ist es, wo sie dich erwarten.
Den Vorsatz glauben sie dir gern; sei sicher,
Daß sie's mit Brief und Siegel dir belegen!
Doch an die Möglichkeit der That glaubt keiner:
Da müßten sie dich fürchten und dich achten.
Ist's möglich? Da du so weit bist gegangen,
Da man das Schlimmste weiß, da dir die That
Schon als begangen zugerechnet wird,
Willst du zurückziehn und die Frucht verlieren?
Entworfen bloß, ist's ein gemeiner Frevel;
Vollführt, ist's ein unsterblich Unternehmen:
Und wenn es glückt, so ist es auch verziehn,
Denn aller Ausgang ist ein Gottesurteil.

Kammerdiener (tritt herein).

Der Oberst Piccolomini.

Gräfin (schnell).

Soll warten.

Wallenstein.

Ich kann ihn jetzt nicht sehn. Ein andermal.

Kammerdiener.

Nur um zwei Augenblicke bittet er,
Er hab' ein dringendes Geschäft —

Wallenstein.

Wer weiß, was er uns bringt. Ich will doch hören.

Gräfin (lacht).

Wohl mag's ihm dringend sein. Du kannst's erwarten.

Wallenstein.

Was ist's?

Gräfin.

Du sollst es nachher wissen;
Jetzt denke dran, den Wrangel abzufert'gen. (Kammerdiener geht.

Wallenstein.

Wenn eine Wahl noch wäre — noch ein milderer
Ausweg sich fände — jetzt noch will ich ihn
Erwählen und das Äußerste vermeiden.

Gräfin.

Verlangst du weiter nichts, ein solcher Weg
Liegt nah' vor dir. Schick diesen Wrangel fort!
Vergiß die alten Hoffnungen, wirf dein
Vergangnes Leben weg, entschließe dich,
Ein neues anzufangen. Auch die Tugend
Hat ihre Helden, wie der Ruhm, das Glück.
Reis' hin nach Wien zum Kaiser steh'nden Fußes,
Nimm eine volle Kasse mit, erklär,
Du habst der Diener Treue nur erproben,
Den Schweden bloß zum besten haben wollen.

Illo.

Auch damit ist's zu spät. Man weiß zu viel.
Er würde nur das Haupt zum Todesblocke tragen.

Gräfin.

Das fürcht' ich nicht. Gesetzlich ihn zu richten,
Fehlt's an Beweisen; Willkür meiden sie.
Man wird den Herzog ruhig lassen ziehn.
Ich seh', wie alles kommen wird. Der König
Von Ungarn wird erscheinen, und es wird sich
Von selbst verstehen, daß der Herzog geht;
Nicht der Erklärung wird das erst bedürfen.
Der König wird die Truppen lassen schwören,
Und alles wird in seiner Ordnung bleiben.
An einem Morgen ist der Herzog fort,
Auf seinen Schlössern wird es nun lebendig,
Dort wird er jagen, baun, Gestüte halten,
Sich eine Hofstatt gründen, goldne Schlüssel

Austeilen, gastfrei große Tafel geben
Und kurz ein großer König sein — im Kleinen!
Und weil er klug sich zu bescheiden weiß,
Nichts wirklich mehr zu gelten, zu bedeuten,
Läßt man ihn scheinen, was er mag; er wird
Ein großer Prinz bis an sein Ende scheinen.
Ei nun, der Herzog ist dann eben auch
Der neuen Menschen einer, die der Krieg
Emporgebracht; ein übermächtiges
Geschöpf der Hofgunst, die mit gleichem Aufwand
Freiherrn und Fürsten macht.

Wallenstein (steht auf, heftig bewegt).

Zeigt einen Weg mir an aus diesem Drang,
Hilfreiche Mächte! einen solchen zeigt mir,
Den ich vermag zu gehn. — Ich kann mich nicht,
Wie so ein Wortheld, so ein Tugendschwätzer,
An meinem Willen wärmen und Gedanken —
Nicht zu dem Glück, das mir den Rücken kehrt,
Großthuend sagen: Geh! Ich brauch' dich nicht.
Wenn ich nicht wirke mehr, bin ich vernichtet;
Nicht Opfer, nicht Gefahren will ich scheun,
Den letzten Schritt, den äußersten, zu meiden;
Doch eh' ich sinke in die Nichtigkeit,
So klein aufhöre, der so groß begonnen,
Eh' mich die Welt mit jenen Elenden
Verwechselt, die der Tag erschafft und stürzt,
Eh' spreche Welt und Nachwelt meinen Namen
Mit Abscheu aus, und Friedland sei die Losung
Für jede fluchenswerte That.

Gräfin.

Was ist denn hier so wider die Natur?
Ich kann's nicht finden, sage mir's — O! laß
Des Aberglaubens nächtliche Gespenster
Nicht deines hellen Geistes Meister werden!
Du bist des Hochverrats verklagt — ob mit,
Ob ohne Recht, ist jetzo nicht die Frage.
Du bist verloren, wenn du dich nicht schnell der Macht
Bedienst, die du besitzest. — Ei! wo lebt denn
Das friedsame Geschöpf, das seines Lebens
Sich nicht mit allen Lebenskräften wehrt?
Was ist so kühn, das Notwehr nicht entschuldigt?

Wallenstein.

Einst war mir dieser Ferdinand so huldreich;
Er liebte mich, er hielt mich wert, ich stand
Der nächste seinem Herzen. Welchen Fürsten
Hat er geehrt wie mich? — Und so zu enden!

Gräfin.

So treu bewahrst du jede kleine Gunst,
Und für die Kränkung hast du kein Gedächtnis?
Muß ich dich dran erinnern, wie man dir
Zu Regensburg die treuen Dienste lohnte?

Du hattest jeden Stand im Reich beleidigt;
Ihn groß zu machen, hattest du den Haß,
Den Fluch der ganzen Welt auf dich geladen;
Im ganzen Deutschland lebte dir kein Freund,
Weil du allein gelebt für deinen Kaiser.
An ihn bloß hieltest du bei jenem Sturme
Dich fest, der auf dem Regensburger Tag
Sich gegen dich zusammenzog. — Da ließ er
Dich fallen! ließ dich fallen! dich dem Bayern,
Dem übermütigen, zum Opfer fallen!
Sag nicht, daß die zurückgegebne Würde
Das erste schwere Unrecht ausgesöhnt.
Nicht wahrlich guter Wille stellte dich,
Dich stellte das Gesetz der herben Not
An diesen Platz, den man dir gern verweigert.

Wallenstein.

Nicht ihrem guten Willen, das ist wahr!
Noch seiner Neigung dank' ich dieses Amt.
Mißbrauch' ich's, so mißbrauch' ich kein Vertrauen.

Gräfin.

Vertrauen? Neigung? — Man bedurfte deiner!
Die ungestüme Presserin, die Not,
Der nicht mit hohlen Namen, Figuranten
Gedient ist, die die That will, nicht das Zeichen,
Den Größten immer aufsucht und den Besten,
Ihn an das Ruder stellt, und müßte sie ihn
Aufgreifen aus dem Pöbel selbst — die setzte dich
In dieses Amt und schrieb dir die Bestallung.
Denn lange, bis es nicht mehr kann, behilft
Sich dies Geschlecht mit feilen Sklavenseelen
Und mit den Drahtmaschinen seiner Kunst —
Doch wenn das Äußerste ihm nahe tritt,
Der hohle Schein es nicht mehr thut, da fällt
Es in die starken Hände der Natur,
Des Riesengeistes, der nur sich gehorcht,
Nichts von Verträgen weiß, und nur auf ihre
Bedingung, nicht auf seine, mit ihm handelt.

Wallenstein.

Wahr ist's! Sie sahn mich immer, wie ich bin;
Ich hab' sie in dem Kaufe nicht betrogen;
Denn nie hielt ich's der Mühe wert, die kühn
Umgreifende Gemütsart zu verbergen.

Gräfin.

Vielmehr — du hast dich furchtbar fest gezeigt.
Nicht du, der stets sich selber treu geblieben,
Die haben unrecht, die dich fürchteten
Und doch die Macht dir in die Hände gaben.
Denn recht hat jeder eigene Charakter,
Der übereinstimmt mit sich selbst; es giebt
Kein andres Unrecht als den Widerspruch.

Warst du ein andrer, als du vor acht Jahren
Mit Feuer und Schwert durch Deutschlands Kreise zogst,
Die Geißel schwangest über alle Länder,
Hohn sprachest allen Ordnungen des Reichs,
Der Stärke fürchterliches Recht nur übtest
Und jede Landeshoheit niedertratst,
Um deines Sultans Herrschaft auszubreiten?
Da war es Zeit, den stolzen Willen dir
Zu brechen, dich zur Ordnung zu verweisen!
Doch wohl gefiel dem Kaiser, was ihm nützte,
Und schweigend drückt' er diesen Frevelthaten
Sein kaiserliches Siegel auf. Was damals
Gerecht war, weil du's für ihn thatst, ist's heute
Auf einmal schändlich, weil es gegen ihn
Gerichtet wird?

Wallenstein (aufstehend).

Von dieser Seite sah ich's nie. — Ja! dem
Ist wirklich so. Es übte dieser Kaiser
Durch meinen Arm im Reiche Thaten aus,
Die nach der Ordnung nie geschehen sollten,
Und selbst den Fürstenmantel, den ich trage,
Verdank' ich Diensten, die Verbrechen sind.

Gräfin.

Gestehe denn, daß zwischen dir und ihm
Die Rede nicht kann sein von Pflicht und Recht.
Nur von der Macht und der Gelegenheit!
Der Augenblick ist da, wo du die Summe
Der großen Lebensrechnung ziehen sollst;
Die Zeichen stehen sieghaft über dir,
Glück winken die Planeten dir herunter
Und rufen: Es ist an der Zeit! Hast du
Dein Lebenlang umsonst der Sterne Lauf
Gemessen? — den Quadranten und den Zirkel
Geführt? — den Zodiak, die Himmelskugel
Auf diesen Wänden nachgeahmt, um dich herum
Gestellt in stummen, ahnungsvollen Zeichen
Die sieben Herrscher des Geschicks,
Nur um ein eitles Spiel damit zu treiben?
Führt alle diese Zurüstung zu nichts,
Und ist kein Mark in dieser hohlen Kunst,
Daß sie dir selbst nichts gilt, nichts über dich
Vermag im Augenblicke der Entscheidung?

Wallenstein

(ist während dieser letzten Rede mit heftig arbeitendem Gemüt auf und ab gegangen und steht jetzt plötzlich stille, die Gräfin unterbrechend).

Ruft mir den Wrangel, und es sollen gleich
Drei Boten satteln.

Illo.

Nun, gelobt sei Gott! (Eilt hinaus.)

Wallenstein.
Es ist sein böser Geist und meiner. Ihn
Straft er durch mich, das Werkzeug seiner Herrschsucht,
Und ich erwart' es, daß der Rache Stahl
Auch schon für meine Brust geschliffen ist.
Nicht hoffe, wer des Drachen Zähne sät,
Erfreuliches zu ernten. Jede Unthat
Trägt ihren eignen Racheengel schon,
Die böse Hoffnung, unter ihrem Herzen.
Er kann mir nicht mehr traun, — so kann ich auch
Nicht mehr zurück. Geschehe denn, was muß.
Recht stets behält das Schicksal; denn das Herz
In uns ist sein gebietrischer Vollzieher.
(Zu Terzky.)
Bring mir den Wrangel in mein Kabinett;
Die Boten will ich selber sprechen, schickt
Nach dem Octavio!
(Zur Gräfin, welche eine triumphierende Miene macht.)
Frohlocke nicht!
Denn eifersüchtig sind des Schicksals Mächte.
Voreilig Jauchzen greift in ihre Rechte.
Den Samen legen wir in ihre Hände;
Ob Glück, ob Unglück aufgeht, lehrt das Ende.
(Indem er abgeht, fällt der Vorhang.)

* * *

Fünfter Akt.

Sechster Auftritt.

Gordon. Buttler (anfangs hinter der Scene).

Buttler.
Hier stehet still, bis ich das Zeichen gebe.

Gordon (fährt auf).
Er ist's, er bringt die Mörder schon.

Buttler.
Die Lichter
Sind aus. In tiefem Schlafe liegt schon alles.

Gordon.
Was soll ich thun? Versuch' ich's, ihn zu retten?
Bring' ich das Haus, die Wachen in Bewegung?

Buttler (erscheint hinten).
Vom Korridor her schimmert Licht. Das führt
Zum Schlafgemach des Fürsten.

Gordon.
Aber brech' ich
Nicht meinen Eid dem Kaiser? Und entkommt er,
Des Feindes Macht verstärkend, lad' ich nicht
Auf mein Haupt alle fürchterlichen Folgen?

Buttler (etwas näher kommend).
Still! Horch! Wer spricht da?

Gordon.
Ach, es ist doch besser,
Ich stell's dem Himmel heim. Denn was bin ich,
Daß ich so großer That mich unterfinge?
Ich hab' ihn nicht ermordet, wenn er umkommt;
Doch seine Rettung wäre meine That,
Und jede schwere Folge müßt' ich tragen.

Buttler (herzutretend).
Die Stimme kenn' ich.

Gordon.
Buttler.

Buttler.
Es ist Gordon.
Was sucht Ihr hier? Entließ der Herzog Euch
So spät?

Gordon.
Ihr tragt die Hand in Eurer Binde?

Buttler.
Sie ist verwundet. Dieser Illo focht
Wie ein Verzweifelter, bis wir ihn endlich
Zu Boden streckten —

Gordon (schauert zusammen).
Sie sind todt!

Buttler.
Es ist geschehn.
— Ist er zu Bett?

Gordon.
Ach, Buttler!

Buttler (dringend).
Ist er? Sprecht!
Nicht lange kann die That verborgen bleiben.

Gordon.
Er soll nicht sterben. Nicht durch Euch! Der Himmel
Will Euren Arm nicht. Seht, er ist verwundet.

Buttler.
Nicht meines Armes braucht's.

Gordon.
Die Schuldigen
Sind tot; genug ist der Gerechtigkeit
Geschehn! Laßt dieses Opfer sie versöhnen;
(Kammerdiener kommt den Gang her, mit dem Finger auf dem Mund Stillschweigen gebietend.)
Er schläft! O mordet nicht den heil'gen Schlaf!

Buttler.
Nein, er soll wachend sterben. (Will gehen.)

Gordon.

Ach, sein Herz ist noch
Den ird'schen Dingen zugewendet; nicht
Gefaßt ist er, vor seinen Gott zu treten.

Buttler.

Gott ist barmherzig! (Will gehen.)

Gordon (hält ihn).

Nur die Nacht noch gönnt ihm.

Buttler.

Der nächste Augenblick kann uns verraten.

Gordon (hält ihn).

Nur eine Stunde!

Buttler.

Laßt mich los! Was kann
Die kurze Frist ihm helfen?

Gordon.

Oh, die Zeit ist
Ein wunderthät'ger Gott. In einer Stunde rinnen
Viel tausend Körner Sandes; schnell wie sie
Bewegen sich im Menschen die Gedanken.
Nur eine Stunde! Euer Herz kann sich,
Das seinige sich wenden — eine Nachricht
Kann kommen — ein beglückendes Ereignis,
Entscheidend, rettend, schnell vom Himmel fallen —
Oh, was vermag nicht eine Stunde!

Buttler.

Ihr erinnert mich,
Wie kostbar die Minuten sind. (Er stampft auf den Boden.)

Siebenter Auftritt.

Macdonald, Deveroux mit Hellebardieren treten hervor. Dann Kammerdiener. Vorige.

Gordon
(sich zwischen ihn und jene werfend).

Nein, Unmensch!
Erst über meinen Leichnam sollst du hingehn,
Denn nicht will ich das Gräßliche erleben.

Buttler (ihn wegdrängend).

Schwachsinn'ger Alter!

(Man hört Trompeten in der Ferne.)

Macdonald und Deveroux.

Schwedische Trompeten!
Die Schweden stehn vor Eger! Laßt uns eilen!

Gordon.

Gott! Gott!

Buttler.

An Euren Posten, Kommandant!

(Gordon stürzt hinaus.)

Kammerdiener (eilt herein).

Wer darf hier lärmen? Still, der Herzog schläft.

Deveroux
(mit lauter fürchterlicher Stimme).
Freund! Jetzt ist's Zeit, zu lärmen!

Kammerdiener (Geschrei erhebend).
Hilfe! Mörder!

Buttler.
Nieder mit ihm!

Kammerdiener
(von Deveroux durchbohrt, stürzt am Eingang der Galerie).
Jesus Maria!

Buttler.
Sprengt die Thüren!

(Sie schreiten über den Leichnam weg, den Gang hin. Man hört in der Ferne zwei Thüren nacheinander stürzen — dumpfe Stimmen — Waffengetöse — dann plötzlich tiefe Stille.)

Achter Auftritt.

Gräfin Terzky (mit einem Lichte).
Ihr Schlafgemach ist leer, und sie ist nirgends
Zu finden; auch die Neubrunn wird vermißt,
Die bei ihr wachte. — Wäre sie entflohn?
Wo kann sie hingeflohen sein? Man muß
Nacheilen, alles in Bewegung setzen!
Wie wird der Herzog diese Schreckenspost
Aufnehmen! Wäre nur mein Mann zurück
Vom Gastmahl! Ob der Herzog wohl noch wach ist?
Mir war's, als hört' ich Stimmen hier und Tritte.
Ich will doch hingehn, an der Thüre lauschen.
Horch! wer ist das? Es eilt die Trepp' herauf.

Neunter Auftritt.

Gräfin. Gordon. Dann Buttler.

Gordon
(eilfertig, atemlos hereinstürzend).
Es ist ein Irrtum — es sind nicht die Schweden.
Ihr sollt nicht weiter gehen — Buttler — Gott!
Wo ist er?
(Indem er die Gräfin bemerkt.)
Gräfin, sagen Sie —

Gräfin.
Sie kommen von der Burg? Wo ist mein Mann?

Gordon (entsetzt).
Ihr Mann! — O fragen Sie nicht! Gehen Sie
Hinein — (Will fort.)

Gräfin (hält ihn).
Nicht eher, bis Sie mir entdecken —

Gordon (heftig dringend).
An diesem Augenblicke hängt die Welt!
Um Gottes willen, gehen Sie — Indem
Wir sprechen — Gott im Himmel!
(Laut schreiend.)
Buttler! Buttler!

Gräfin.

Der ist ja auf dem Schloß mit meinem Mann.

(Buttler kommt aus der Galerie.)

Gordon (der ihn erblickt).

Es war ein Irrtum — es sind nicht die Schweden —
Die Kaiserlichen sind's, die eingedrungen —
Der Generalleutnant schickt mich her, er wird
Gleich selbst hier sein — Ihr sollt nicht weiter gehn —

Buttler.

Er kommt zu spät.

Gordon (stürzt an die Mauer).

Gott der Barmherzigkeit!

Gräfin (ahnungsvoll).

Was ist zu spät? Wer wird gleich selbst hier sein?
Octavio in Eger eingedrungen?
Verräterei! Verräterei! Wo ist
Der Herzog? (Eilt dem Gange zu.)

Zehnter Auftritt.

Vorige. Seni. Dann Bürgermeister. Page. Kammerfrau. Bediente rennen schreckensvoll über die Scene.

Seni

(der mit allen Zeichen des Schreckens aus der Galerie kommt).

O blutige, entsetzensvolle That!

Gräfin.

Was ist
Geschehen, Seni?

Page (herauskommend).

O erbarmenswürd'ger Anblick!

(Bediente mit Fackeln.)

Gräfin.

Was ist's? Um Gottes willen!

Seni.

Fragt Ihr noch?
Drin liegt der Fürst ermordet, Euer Mann ist
Erstochen auf der Burg.

(Gräfin bleibt erstarrt stehen.)

Kammerfrau (eilt herein).

Hilf', Hilf' der Herzogin!

Bürgermeister (kommt schreckensvoll).

Was für ein Ruf
Des Jammers weckt die Schläfer dieses Hauses?

Gordon.

Verflucht ist Euer Haus auf ew'ge Tage!
In Eurem Hause liegt der Fürst ermordet.

Bürgermeister.

Das wolle Gott nicht! (Stürzt hinaus.)

Erster Bedienter.

Flieht! Flieht! Sie ermorden
Uns alle!

Zweiter Bedienter (Silbergeräte tragend).

Da hinaus! Die untern Gänge sind besetzt.

(Hinter der Scene wird gerufen.)

Platz! Platz dem Generalleutnant!

(Bei diesen Worten richtet sich die Gräfin aus ihrer Erstarrung auf, faßt sich und geht schnell ab.)

Hinter der Scene.

Besetzt das Thor! Das Volk zurückgehalten!

Elfter Auftritt.

Vorige ohne die Gräfin. Octavio Piccolomini tritt herein mit Gefolge. Deverour und Macdonald kommen zugleich aus dem Hintergrunde mit Hellebardieren. Wallensteins Leichnam wird in einem roten Teppich hinten über die Scene getragen.

Octavio (rasch eintretend).

Es darf nicht sein! Es ist nicht möglich! Buttler!
Gordon! Ich will's nicht glauben. Saget nein!

Gordon

(ohne zu antworten, weist mit der Hand nach hinten. Octavio sieht hin und steht von Entsetzen ergriffen).

Deverour (zu Buttler).

Hier ist das goldne Vließ, des Fürsten Degen.

Macdonald.

Befehlt Ihr, daß man die Kanzlei —

Buttler (auf Octavio zeigend).

Hier steht er,
Der jetzt allein Befehle hat zu geben.

(Deverour und Macdonald treten ehrerbietig zurück; alles verliert sich still, daß nur allein Buttler, Octavio und Gordon auf der Scene bleiben.)

Octavio (zu Buttler gewendet).

War das die Meinung, Buttler, als wir schieden?
Gott der Gerechtigkeit! Ich hebe meine Hand auf!
Ich bin an dieser ungeheuern That
Nicht schuldig.

Buttler.

Eure Hand ist rein. Ihr habt
Die meinige dazu gebraucht.

Octavio.

Ruchloser!
So mußtest du des Herrn Befehl mißbrauchen
Und blutig grauenvollen Meuchelmord
Auf deines Kaisers heil'gen Namen wälzen?

Buttler (gelassen).

Ich hab' des Kaisers Urteil nur vollstreckt.

Octavio.

O Fluch der Könige, der ihren Worten
Das fürchterliche Leben giebt, dem schnell
Vergänglichen Gedanken gleich die That,
Die fest unwiderrufliche, ankettet!
Mußt' es so rasch gehorcht sein? Konntest du
Dem Gnädigen nicht Zeit zur Gnade gönnen?
Des Menschen Engel ist die Zeit — die rasche
Vollstreckung an das Urteil anzuheften,
Ziemt nur dem unveränderlichen Gott!

Buttler.

Was scheltet Ihr mich? Was ist mein Verbrechen?
Ich habe eine gute That gethan,
Ich hab' das Reich von einem furchtbarn Feinde
Befreit und mache Anspruch auf Belohnung.
Der einz'ge Unterschied ist zwischen Eurem
Und meinem Thun: Ihr habt den Pfeil geschärft,
Ich hab' ihn abgedrückt. Ihr sätet Blut
Und steht bestürzt, daß Blut ist aufgegangen.
Ich wußte immer, was ich that, und so
Erschreckt und überrascht mich kein Erfolg.
Habt Ihr sonst einen Auftrag mir zu geben?
Denn stehnden Fußes reis' ich ab nach Wien,
Mein blutend Schwert vor meines Kaisers Thron
Zu legen und den Beifall mir zu holen,
Den der geschwinde, pünktliche Gehorsam
Von dem gerechten Richter fordern darf. (Geht ab.)

Zwölfter Auftritt.

Vorige ohne Buttler. Gräfin Terzky tritt auf, bleich und entstellt. Ihre Sprache ist schwach und langsam, ohne Leidenschaft.

Octavio (ihr entgegen).

O Gräfin Terzky, mußt' es dahin kommen?
Das sind die Folgen unglücksel'ger Thaten.

Gräfin.

Es sind die Früchte Ihres Thuns — Der Herzog
Ist tot, mein Mann ist tot, die Herzogin
Ringt mit dem Tode, meine Nichte ist verschwunden.
Dies Haus des Glanzes und der Herrlichkeit
Steht nun verödet, und durch alle Pforten
Stürzt das erschreckte Hofgesinde fort.
Ich bin die letzte drin, ich schloß es ab
Und liefre hier die Schlüssel aus.

Octavio (mit tiefem Schmerz).

O Gräfin,
Auch mein Haus ist verödet!

Gräfin.

Wer soll noch
Umkommen? Wer soll noch mißhandelt werden?
Der Fürst ist tot; des Kaisers Rache kann
Befriedigt sein. Verschonen Sie die alten Diener,
Daß den Getreuen ihre Lieb' und Treu
Nicht auch zum Frevel angerechnet werde!
Das Schicksal überraschte meinen Bruder
Zu schnell; er konnte nicht mehr an sie denken.

Octavio.

Nichts von Mißhandlung! Nichts von Rache, Gräfin
Die schwere Schuld ist schwer gebüßt, der Kaiser
Versöhnt, nichts geht vom Vater auf die Tochter
Hinüber als sein Ruhm und sein Verdienst.

Die Kaiserin ehrt Ihr Unglück, öffnet Ihnen
Teilnehmend ihre mütterlichen Arme.
Drum keine Furcht mehr! Fassen Sie Vertrauen
Und übergeben Sie sich hoffnungsvoll
Der kaiserlichen Gnade.

Gräfin (mit einem Blick zum Himmel).

Ich vertraue mich
Der Gnade eines größern Herrn — Wo soll
Der fürstliche Leichnam seine Ruhstatt finden?
In der Kartause, die er selbst gestiftet,
Zu Gitschin ruht die Gräfin Wallenstein;
An *ihrer* Seite, die sein erstes Glück
Gegründet, wünscht' er, dankbar, einst zu schlummern.
O lassen Sie ihn dort begraben sein!
Auch für die Reste meines Mannes bitt' ich
Um gleiche Gunst. Der Kaiser ist Besitzer
Von unsern Schlössern; gönne man uns nur
Ein Grab noch bei den Gräbern unsrer Ahnen.

Octavio.

Sie zittern, Gräfin — Sie verbleichen — Gott!
Und welche Deutung geb' ich Ihren Reden?

Gräfin

(sammelt ihre letzte Kraft und spricht mit Lebhaftigkeit und Adel).

Sie denken würdiger von mir, als daß Sie glaubten,
Ich überlebte meines Hauses Fall.
Wir fühlten uns nicht zu gering, die Hand
Nach einer Königskrone zu erheben —
Es sollte nicht sein — doch wir *denken* königlich
Und achten einen freien, mut'gen Tod
Anständiger als ein entehrtes Leben.
— Ich habe Gift . . .

Octavio.

O rettet! Helft!

Gräfin.

Es ist zu spät.
In wenig Augenblicken ist mein Schicksal
Erfüllt. (Sie geht ab.)

Gordon.

O Haus des Mordes und Entsetzens!
(Ein Kurier kommt und bringt einen Brief.)

Gordon (tritt ihm entgegen).

Was giebts? Das ist das kaiserliche Siegel.
(Er hat die Aufschrift gelesen und übergiebt den Brief dem Octavio mit einem Blick des Vorwurfs.)
Dem *Fürsten* Piccolomini.
(Octavio erschrickt und blickt schmerzvoll zum Himmel. Der Vorhang fällt.)

Vgl. über den dramatischen Aufbau des „Wallenstein" G. *Freytag* in *Henses* Lesebuch III; über den Charakter des Octavio Piccolomini *Buschmann*, Lesebuch III; über Schiller als Dramatiker *Gervinus* ebendaselbst.

Ästhetik.

360. Definition. Die Ästhetik ist die Wissenschaft von der schönen Kunst auf philosophischer Grundlage. Sie wurde begründet und mit ihrem wenig bedeutenden Namen (Wissenschaft von der Wahrnehmung) benannt von Gottlieb Baumgarten, einem Philosophen aus der Wolffschen Schule (Aesthetica. Francof. 1750/58). Ihrem Ursprung aus der Philosophie entsprechend, hat sie einen allgemeinern Charakter als die „Theorie“ der Einzelkünste: sie behandelt nicht nur alle schönen Künste zusammen, sondern erörtert auch mit besonderem Fleiße die allgemeinen Begriffe der Schönheit mit ihren Arten, der Kunst mit ihrer Verzweigung und dergleichen. Sie zieht eine Reihe von einzelnen Künsten in ihren Bereich, aber nur unter dem Gesichtspunkte der Schönheit und mit der Absicht, vor allem die tiefern Grundlagen der Kunstwirkungen zu erforschen. Dagegen steigt sie nicht bis zu den genauen Anweisungen für die Ausübung der Kunst (zu „technischen“ Vorschriften) herab.

361. Die Ästhetik ist nicht selbst eine Kunst, sondern die Kunstwissenschaft, welche dem Verstande die richtigen allgemeinern Anschauungen über Wesen, Darstellungsweise und Wirkungen der schönen Künste vermittelt. Sie muß nicht nur von der Theorie und Technik der Künste, sondern auch von der Kunstgeschichte und Kunstarchäologie (Altertumsforschung auf dem Kunstgebiete) begrifflich unterschieden werden, obschon sie alle diese Wissenschaften vorübergehend streift und namentlich mit der Kunsttheorie ein großes Gebiet gemein hat.

Die angegebenen Grenzbestimmungen hat die geschichtliche Entwicklung der Ästhetik festgesetzt. Für Baumgarten galt sie einfach als Teil der Philosophie, nämlich als Wissenschaft von der sinnlichen Wahrnehmung; Hegel nannte sie die Philosophie der (schönen) Kunst, Schasler die Wissenschaft des Schönen und der Kunst. In dem vorliegenden Grundriß ist die Dichtkunst aus praktischen Gründen abgesondert worden (siehe Nr. 11).

362. Die Ästhetik kann nicht umhin, bei Behandlung des Kunstschönen auch den allgemeinen Begriff der Schönheit zu erörtern und sich einigermaßen mit dem Naturschönen zu befassen. Darum definiert Stöckl die Ästhetik als „die Wissenschaft von der Schönheit, und zwar im allgemeinen sowohl, als auch wie sie in specie

hervortritt in der schönen Kunst", und Kirstein teilt sie in „die Ästhetik des Naturschönen und die Ästhetik des Kunstschönen". Wir ziehen es vor, sie mit Deutinger einheitlich als „Kunstlehre" aufzufassen, in welcher die allgemeine Schönheit und die Naturschönheit nur als untergeordnete Punkte besprochen werden. Doch ist der für die Bearbeitung sich ergebende Unterschied nicht sehr erheblich.

Anm. Von Hilfsbüchern seien hier genannt: Stöckl, Lehrbuch der Ästhetik, 3. Aufl. 1889 (durch Knappheit und Klarheit ausgezeichnet); Jungmann, Ästhetik, 3. Aufl. 1886 (ideale Auffassung); Dippel, Handbuch der Ästhetik (im besondern Teil sehr eingehend); Deutinger, Kunstlehre, 1845—1846; Kirstein, Entwurf einer Ästhetik der Natur und der Kunst, 1896. Unter den Ästhetiken nichtkatholischer Verfasser ist die ausführlichste die von Vischer 1846—1857, die genaueste wohl die von Ed. v. Hartmann (ein historischer und ein systematischer Teil), ganz brauchbar auch die von Schasler.

363. Bedeutung. Das „Philosophieren" über die Kunst steht nicht bei allen im besten Rufe; man nennt es ein ebenso müßiges wie unfruchtbares Zerstückeln dessen, was man als Ganzes genießen sollte. Es wird behauptet, die Kunstphilosophie wisse dem wirklichen Künstler kaum etwas Brauchbares zu sagen, und die Auffassung eines fertigen Kunstwerkes sei nicht dem Verstande, sondern der Einbildungskraft und dem Gefühle, die sie auch geschaffen hätten, vorbehalten. Selbst Kunsthistoriker haben geklagt, daß die Theorie ihnen keine leitenden Gesichtspunkte zur Bewältigung des Stoffes darbiete. Auf alles dies aber läßt sich antworten:

Die Ästhetik kann natürlich denen nicht genugthun, welche nicht eine wissenschaftliche Erkenntnis, sondern nur den unmittelbaren Genuß und eine mühelose Unterhaltung suchen; denn sie fordert angestrengtes Nachdenken, ein teilweise „trockenes" Studium. Dem unzufriedenen Kunsthistoriker ist zu antworten, daß auch die Theorie der Mathematik, der Philosophie und anderer Wissenschaften keine Stoffteilungen für die Geschichte derselben an die Hand geben. Niemanden will und kann ferner die Theorie die angeborene Kunstanlage ersetzen oder Handwerksgriffe der Kunstübung vermitteln. Der Künstler muß den goldenen Ideenschatz und den sprudelnden Quell der Begeisterung in sich selber tragen; der Kunsttrieb und die Gestaltungskraft, sowie das Geschick in der äußern Stoffbehandlung, die technische Fertigkeit, liegen außer dem Bereiche einer wissenschaftlichen Kunstbelehrung.

364. Darum ist aber doch die Ästhetik für den geborenen Künstler nicht verloren. Sein Genius sollte sich nie so stolz gebärden, daß er nur sich allein ein Urteil zutraute. Oder verlangt er etwa für die Werke, welche er in die Welt setzt, nur eine blinde Bewunderung? Wenn nicht, so wird er auch gestehen müssen, daß er einer bescheidenen Belehrung und entfernten Beeinflussung nicht unzugänglich sein dürfe. Ein begabter Dichter sagte treffend:

„Dem glücklichsten Genie wird's kaum einmal gelingen,
Sich durch Natur und Instinkt allein
Zum Ungemeinen aufzuschwingen."

Dies Wort bestätigen viele Verirrungen des Genies, welche bei etwas mehr Besonnenheit vermieden worden wären. Dunkle Ahnungen werden geklärt, schlummernde Anlagen geweckt, neue Bahnen gewiesen, fruchtbare Ideen mitgeteilt, so oft der schaffende Geist des Künstlers dem denkenden des Kunstgelehrten begegnet. Die Einseitigkeit der menschlichen Anlagen bringt es ja mit sich, daß sich selten in einem einzigen Menschen die gleiche Kraft des Schaffens und des Denkens vorfindet. So müssen denn im allgemeinen Künstler und Kunstgelehrter verschiedene Wege, aber zu einem gemeinsamen Ziele gehen und dem beiderseitigen Mangel durch wechselseitige Hilfeleistung begegnen. So wenig die Theorie hoffen darf, die tiefsten Geheimnisse des Könnens verstandesmäßig zu zergliedern, ebensowenig soll die Kunst auch der Theorie ein Mehrwissen absprechen, aus dessen Fülle sie sich selbst belehren kann. Der bloß ausübende, nicht schaffende Künstler muß um so mehr theoretisch geschult sein, je weniger er selbst schöpferisch arbeitet; sonst wird er das ihm vorliegende Kunstwerk (z. B. der Schauspieler das zu spielende Drama) ganz mangelhaft verstehen und statt des vom schaffenden Künstler Beabsichtigten seine eigenen Einfälle zum besten geben. Indes haben auch Polyklet, Apelles und Sophokles, sowie Leonardo da Vinci, Dürer, Wagner und viele andere bedeutende Künstler das Bedürfnis gefühlt, sich über die eigenen Leistungen mit sich selbst zu verständigen.

365. Die Ästhetik bezweckt übrigens nicht vorzugsweise die Förderung der Kunst, sondern trägt Zweck und Wert in sich selbst. Die Naturwissenschaft fördert das Wachstum der Natur nicht; ähnlich steht es mit der Ästhetik. Das Ziel der theoretischen Wissenschaft ist ja die Erkenntnis, nicht das Hervorbringen; in jener liegt wenigstens ihre unmittelbare Bedeutung. Wie Sprachlehre, Sternkunde u. dgl., so dient die Ästhetik als Mittel der Geistesbildung. Wenn ihr nun freilich die grammatische und mathematische Sicherheit abgeht, so bildet sie dafür statt des kalten Verstandes den Sinn für das Schöne aus, der ein fast ebenso mächtiger Hebel edler Geistesbildung oder doch eine willkommene Ergänzung anderer Bildungsmittel ist. Die Ästhetik lehrt die Erscheinungen der weit ausgedehnten Kunstwelt aus ihren tiefern Gründen begreifen und auch die Naturschönheit mit Verständnis betrachten, lehrt die Spuren des schöpferischen Geistes in Kunst und Natur entdecken und bewundern, lehrt endlich das Herz von der Schönheit der Erscheinungswelt in die schönere Ideenwelt emporheben.

366. Wohl sagt man zuweilen, alle diese Vorteile würden rascher und besser gewonnen, wenn man das von Regeln nicht beirrte Gefühl walten lasse. Aber das Gefühl ist ohne die Leitung und Aufsicht der Vernunft eine äußerst unzuverlässige, unstet hin und her schwankende Erkenntnis. Es ist zu persönlich und willkürlich. „Mir gefällt dies“, kann jeder sagen, aber auch der erste beste andere: „Mir gefällt es nicht“ —

solange nicht die beiderseitigen Vernunftgründe eine Entscheidung ermöglichen. Die Ästhetik nun folgt mit prüfendem Blicke den Empfindungen auf ihren dunkeln Wegen, ohne sie zu unterschätzen, aber auch ohne sie blindlings zu bestätigen; sie erschließt Aussichten in das innere Seelenleben, welche der bloßen Erfahrung verschlossen bleiben, und gewinnt in richtigen philosophischen Anschauungen den festen Standpunkt, von welchem Wesen und Zusammenhang der Kunstleistungen klar zu überschauen sind.

367. Plato sagt, das Urteil über das Schöne sei schwer. Daher so viel Widerspruch der Meinungen gerade auf diesem Gebiete. Daher heißt es auch: „Über den Geschmack ist nicht zu streiten“, und: „Soviel Köpfe, soviel Sinne“. Allein die Aussicht auf Vereinigung der Ansichten wächst doch offenbar, wenn ein jeder statt seinen Eindrücken vielmehr seinen Einsichten Ausdruck leiht, wenn er sich und andern von seinen Anschauungen genaue Rechenschaft giebt. Auch in andern Wissenschaften schwanken oft die Meinungen. Sind jene darum ohne Wert? Und was das Urteil über die Kunst angeht, so giebt es doch eine lange Reihe von Künstlern und Kunstwerken, welche eine fast allgemeine Bewunderung fanden und finden; was also wäre von dem Verstande desjenigen zu halten, der ihnen die Anerkennung versagte? Somit giebt es doch in gewissen Grenzen ein sicheres Urteil der Gebildeten in Sachen der Kunst. Viel häufiger natürlich müssen sich die Ansichten der eigentlichen Kenner begegnen. Die Thatsache selbst, daß über verschiedene Meinungen gestritten wird, beweist, daß es eine Idee der Schönheit giebt, nach der wir alles Schöne bemessen. Der Streit dreht sich ja eben um die Anwendung jenes Maßes auf einzelne Fälle, und zur Beilegung desselben giebt es jedenfalls kein anderes Mittel als die umsichtige Prüfung des Rechtes einer jeden Meinung. Geborene Richterin ist die von der Erfahrung und dem natürlichen Gefühle unterstützte Vernunft. Die Ästhetik aber setzt eben sie durch ihr immer wiederholtes „Warum“ und „Darum“ auf den Richterstuhl.

Die Ästhetik handelt teils im allgemeinen über die Kunst, die Schönheit und die schöne Kunst, teils über die einzelnen schönen Künste im besondern.

Erster Teil.

a) Die Kunst im allgemeinen.

368. Definition. Die Kunst, als eine im Künstler ruhende Eigenschaft, ist die ausgebildete Fähigkeit zu einer sinnenfälligen Leistung nach bestimmtem Plane; die äußere Bethätigung der Kunst darf kurz als planmäßig geübte Formbildung bezeichnet

werden. In dem letztern Sinne wird sie von dem Ästhetiker gewöhnlich verstanden.

Diese Begriffsbestimmungen lehnen sich, wie billig, an den gegenwärtigen deutschen Sprachgebrauch an und sind insbesondere für das Bedürfnis einer Kunstlehre eingerichtet. Wenn wir Deutschen nämlich heutzutage von der „Kunst“ reden, so verstehen wir nicht genau dasselbe, was andere Nationen durch das nächstliegende Wort ausdrücken oder ehemals ausgedrückt haben, ja nicht einmal dasselbe, was ursprünglich in dem deutschen Worte lag. Außerdem wird es in der Wissenschaft nötig, eine scharf umgrenzte engere Bedeutung von andern wirklichen oder möglichen Anwendungen des Wortes abzusondern.

Ohne Zweifel würde es einem Deutschen befremdend sein, von einer artistischen oder litterarischen und wissenschaftlichen statt von einer philosophischen Fakultät reden zu hören, und doch sind dem Franzosen faculté des arts, faculté des lettres et des sciences gleichbedeutende und geläufige Ausdrücke für das, was wir philosophische Fakultät nennen. So hat jedes Volk und jede Zeit, vor allem aber auch jede Wissenschaft, eine eigene Terminologie.

Da „können“ und „kennen“ ursprünglich ein „Wissen“ bedeuten, so wären „Kunst“ und „Kunde“ und „Wissenschaft“ eigentlich das Gleiche. Allein nach dem heutigen Sprachgebrauche schließt die Kunst zwar ein Wissen ein, bezeichnet aber wesentlich die Anwendung der Erkenntnis auf eine Verrichtung und die ausgebildete Fähigkeit der geistigen und sinnlichen Kräfte zu derselben: die Einsicht des Verstandes nimmt untergeordnete Vermögen zu einem zweckgemäßen Schaffen in ihren Dienst.

369. Kunst und Kunstlehre. Wie die Natur eine thätige Kraft, dagegen die Naturkunde die verstandesmäßige Erkenntnis der Naturschöpfungen ist, so hat die Kunst das Hervorbringen, die Kunstwissenschaft aber die Erfassung und Beurteilung der Kunstwerke zur Aufgabe. Den Ästhetiker soll Verstandesschärfe, den Künstler in erster Linie Gestaltungskraft, Formbildung und alles das auszeichnen, was auf dem Wege von dem nackten Gedanken zu dessen Verkörperung im Werke liegt. Doch nur eine große Fertigkeit, eine gewisse Meisterschaft in dieser Richtung nennt man Kunst, wie wir auch nicht jeden, der irgendwie ein Urteil über Kunstwerke hat, als Ästhetiker anerkennen. „Kunst“ bedeutet also eine sinnenfällige Leistung unter Leitung des Verstandes; Wissenschaft und Kunst verhalten sich aber wie Einsicht und einsichtiges Handeln.

370. Kunst und Thätigkeit. Nicht jedes in seiner Art vollkommene Handeln ist eine Kunst. Das Handeln ergänzt die geistige Thätigkeit durch den Gebrauch der Sinne und Glieder oft nur zu Verrichtungen, welche schlechthin naturgemäß sind und ihrer Art nach von jedem Menschen ausgeübt werden. Dagegen bezieht die Kunst sich auf Verrichtungen, welche nur in zweiter Linie natürlich sind, insofern erst eine besondere Absicht,

eine geflissentliche Erlernung und längere Übung dazu führen. Der nächste und einfachste Gebrauch der Glieder und die gewöhnlichsten Hantierungen des Lebens sind allen Menschen mehr oder weniger gemeinsam; die Natur selbst lehrt und die Umstände erheischen sie gleichsam auf Schritt und Tritt. Niemand erkennt darin eine besondere physische Geschicklichkeit oder geistige Gewandtheit, niemand eine beachtenswerte „Leistung", eine „Kunst". Was aber darüber so weit hinausgeht, daß es nicht mehr jedermanns Sache ist, sondern ein eigenes Talent oder wenigstens eine besondere Lehre und Übung voraussetzt, heißt eine Kunst, z. B. Tanzkunst, Fechtkunst, Zimmermannskunst, Baukunst. Äußere Thätigkeit und Kunst verhalten sich also wie Allgemeines und Besonderes; die Kunst ist diejenige Art der äußern Thätigkeit, welche nur von einzelnen berufsmäßig oder gleichsam berufsmäßig erlernt und geübt wird.

371. Kunst und Klugheit. Nun giebt es gewisse Fertigkeiten, welche, wie z. B. die Reitkunst, die Heilkunst und die Erziehungskunst, die Schifferkunst, die Staatskunst und die Kriegskunst, nicht durch feste Regeln allein bestimmbar, sondern in merklicher Weise von äußern Kräften, die nicht im eigenen Bereiche der Kunst liegen, abhängig sind. Hier fordert trotz aller vorausgehenden Belehrung und Übung die wirkliche Bethätigung der Kunst noch eine besondere Berechnung möglicher Zufälle und gelegentlicher Umstände, welche weder zum voraus noch überhaupt mit völliger Sicherheit durchschaut werden. Der Kunst im engern Sinne hingegen bleibt eine solche Unsicherheit fern; sie hat keine andern äußern Kräfte zu überwinden als den Widerstand des materiellen Stoffes, an dem sie sich bethätigt; dieser selbst aber ist an bestimmte Gesetze gebunden, welche ein für allemal feststehen und, die gute Naturanlage vorausgesetzt, erlernt werden können. Die Leistung dieser Kunst bleibt somit ganz ein Werk des Künstlers, seines Talentes und seiner Geschicklichkeit; keine andern Kräfte wirken mit, so daß der Mensch außer seiner durch feste Regeln bestimmbaren Fertigkeit noch eine besondere Klugheit zur Beurteilung und Leitung jener Kräfte auf jedem Punkte benötigte. Einsicht, Geschicklichkeit und Erfahrung braucht freilich auch der Künstler im eigentlichen Sinne des Wortes, aber jene praktische Klugheit, welche mit schwankenden Verhältnissen und nur teilweise zu berechnenden Schwierigkeiten zu thun hat, findet ihre Anwendung in Thätigkeiten, die dem Leben viel näher stehen. Letztere können von größter Bedeutung sein (wie etwa die Redekunst), entfernen sich aber von dem gewöhnlichen Begriffe der Kunst als einer planmäßig berechneten Thätigkeit an einem *äußern Stoffe*, der nichts anderes ist als eben ein Stoff zur Aufnahme einer neuen *Form*. Die Sprache selbst gebraucht das Wort „Kunst" allerdings auch in jenem weitern Sinne, aber nur unter Beisetzung einer nähern Bestimmung, und nennt die Meister einer solchen Kunst nie schlechthin „Künstler".

372. Stoff und Form. Das Verhältnis der Kunst zum Stoffe wird durch die zweite der oben gegebenen Definitionen (Nr. 368) näher bestimmt. Die Kunst erstrebt nicht die Hervorbringung von Stoff und Form zugleich. Letztere kommt vielmehr der Natur zu, welche durch den Stoff wie durch die Form reale Wirkungen bezweckt. Der Kunst hingegen ist es eigen, den Stoff zu entlehnen, und insofern sie eben Kunst heißt, durch die Form allein eine ideale Wirkung hervorzubringen. Der Bildschnitzer findet das Holz vor und beansprucht kein anderes Verdienst, als dem Holze eine neue Gestalt zu geben; er entzieht dasselbe sogar auf immer seiner gewöhnlichen Verwendung. Selbst der Tischler, der ein Möbel zum täglichen Gebrauche verfertigt, ist als Künstler wesentlich nur an die zweckmäßige Gestalt gewiesen, so wenig auch bei dem fertigen Gegenstande die Beschaffenheit des Materials gleichgültig ist. — Das gilt auch von der Poesie. Der Dichter wirkt freilich nicht zum wenigsten auch durch den Gehalt der schönen Verse. Allein hier ist zu unterscheiden. Der Stoff der Poesie besteht zunächst nur in den Sprachlauten mit deren hergebrachter Bedeutung; des gleichen Materials, allgemein gesprochen, bedient sich jeder Redende, ob Künstler oder nicht. Der Gehalt selber aber, d. h. die zusammenhangende Gedankenreihe, ist ebensowohl Eigentum des Philosophen oder eines jeden Mannes der Wissenschaft. Die Art der Ausgestaltung allein ist eigenstes Verdienst des Dichters.

Formbildung macht also die Kunst aus; nur ist die Form nicht ebenso scharf vom Gehalte wie vom materiellen Stoffe zu sondern. Man hat aber unter künstlerischer Form immer auch eine planmäßig ausgestaltete, nicht die erste und nächste, sondern eine durch Neuheit, Zweckmäßigkeit oder ähnliche Vorzüge ausgezeichnete Form zu verstehen.

373. Sinnliche Form der Poesie. Die Erwähnung der Dichtkunst könnte indessen Anlaß geben, das „Sinnenfällige“ der Kunstform zu beanstanden. Nicht die hörbaren Worte sind ja die Form der Poesie, sondern die eigentümliche Ausgestaltung der Gedanken, welche durch die äußern Sinne nicht wahrgenommen wird. Demnach scheint es, daß die Dichtkunst ganz anderer Natur sei. In der That versteht man unter dem Worte „Kunst“ oft ausschließlich die bildende Kunst, deren Werke wirklich anschaubar sind, und schließt von einer Kunstgeschichte gern die redende wie auch die tönende Kunst aus. Daraus kann man entnehmen, wie entschieden wir die sinnenfällige Form als dem Kunstwerke wesentlich betrachten. Auch der gewöhnliche Sprachgebrauch wird einen Dichter selten einen „Künstler“ nennen. Dennoch behandelt die eigentliche Ästhetik, d. h. die philosophisch-theoretische Kunstwissenschaft, immer auch solche Künste, deren Leistungen nicht als Formgebilde für die äußern Sinne wahrnehmbar sind, obschon sonst diese Wissenschaft den Begriff „Kunst“ in einem engern, mehr eigentlichen Sinne nimmt. Das führt uns tiefer in den ästhetischen Begriff des Wortes ein.

374. Anfangs bezeichnete man freilich die Poesie auch in der Ästhetik als schöne „Wissenschaft"; später jedoch fand man, daß der Begriff der „Kunst" angemessener sei. Da wirft sich nun von selbst die Frage auf, wo denn die Ästhetik die sinnliche Form der Poesie wiederfinde, und wie das eigentliche Wesen der Kunst gewahrt bleibe. Die Antwort ergiebt sich, wenn wir von den äußern zu den innern Sinnen vordringen, deren Wahrnehmungen nicht minder lebhaft sind. Da ist es vor allem die Phantasie, welche von einer ihr eigenen innerlichen Bildschöpfung geradezu den Namen Einbildungskraft führt. Ihr entsprechend empfängt dann auch die innere Empfindung ihre eigenen Eindrücke. Nun ist aber offenbar das Werk der sogen. bildenden Künste, so anschaulich es auch in den Bereich der äußern Sinne heraustritt, eigentlich entsprungen und geboren aus Phantasie und Gemüt. Das Musterbild, um so zu reden, nach dem der bildende Künstler sein Werk schafft, ist im Bereiche der innern Sinne entstanden, ist nicht eine abstrakte Idee, sondern die Verkörperung und Belebung derselben durch Phantasie und innere Empfindung. Hier ist die künstlerische Schöpfung im wahrsten Sinne zu suchen, während die äußere Kunstarbeit dazu nur die Ergänzung liefert. Könnten wir nun jenes Musterbild unmittelbar anschauen, so wäre das äußere Nachbild geradezu entbehrlich. Der Dichter erreicht aber mittels der willkürlichen Sprachzeichen nicht zwar, daß wir die idealen Gebilde seines Innern anschauen, aber doch, daß wir dieselben in uns selbst nachbilden und in unserem eigenen Innern schauen. Natürlich bleiben solche poetische Nachbilder an sinnlich wirksamer Kraft hinter andern Kunstgebilden, die wir mit äußern und innern Sinnen auffassen, erheblich zurück; es sind aber doch wirklich sinnlich anschauliche Schöpfungen und insofern in einem wahren Sinne Kunstwerke. Zudem ersetzt die raschere Arbeit und größere Fruchtbarkeit der durch keinen spröden Stoff behinderten poetischen Kunst, was ihr an sinnlicher Anschaulichkeit ihrer Gebilde allerdings abgeht.

375. Form der Musik. Das Gesagte läßt sich einigermaßen auch auf die Musik übertragen. Der Musiker empfindet zunächst innerlich durch, was er dann in Tönen verkörpert und durch dieselben in der Empfindung des Hörers wiedererzeugt. Die Töne so wenig wie die Worte in der Poesie sind eine in sich beruhende Kunstschöpfung (etwas Gemachtes, Geformtes, ein Bild); sie übertragen vielmehr nur, was der Künstler in seinem Innern geschaffen hat, auf ganz eigenartige Weise in das Innere des Hörers. Es ist wahr, daß die Musik durch Anwendung natürlicher statt willkürlicher Zeichen den bildenden Künsten näher tritt; aber die musikalische Empfindung hat doch anderseits, obwohl in Tönen ausgedrückt, im Grunde noch weniger eigentliche Bildform als die poetische Vorstellung mit und ohne Wort. Es genügt, daß in beiden sich ein Geistiges versinnlicht und wenigstens innerlich wahrnehmbar wird.

Die „sinnenfällige Formbildung“ muß also bei mehreren Künsten etwas anders als bei den bildenden verstanden werden, so daß sie dort nur „die Verkörperung des Geistigen für die innern Sinne“ bedeutet. Die Bezeichnung „Formbildung“ also ist zunächst denjenigen Künsten angepaßt, welchen vor allen andern dieser Name zukommt. Der durchschlagende Grund nun für die Behandlung jener andern Künste, nämlich der Poesie und der Musik, in der Ästhetik liegt in der geistigen Verwandtschaft mit den bildenden, gegen welche die größere sinnliche Verwandtschaft der Handwerkskünste mit denselben zurücktreten muß.

376. Mechanische Künste. Jene künstlerischen Thätigkeiten nämlich, welche wir als Handwerke bezeichnen, entsprechen durch ihre sinnliche Seite vollkommener der obigen Definition und werden doch in der Ästhetik nicht behandelt, weil sich in denselben eine geringere geistige Leistung offenbart. Man nennt sie zum Unterschied auch „mechanische“ Künste, und der gewöhnliche Sprachgebrauch scheint sie vorwiegend nur mit diesem Zusatze der Zahl der Künste einreihen zu wollen, ja diese Bezeichnung selbst ist sogar mehr eine gelehrte als eine volkstümliche. Es tritt nämlich in denselben die Thätigkeit des Geistes gegen die Handhabung des Werkzeuges (dies eben will das Beiwort besagen) in den Schatten. Der deutsche Ausdruck „Handwerk“ hat fast denselben Sinn. Bei dem Worte „Kunst“ wiegt die Rücksicht auf die geistige Berechnung, den „Plan“, und die den Geist ansprechende „Form“ vor; wir denken an eine Leistung des Geistes zum Zwecke des bloßen Formgenusses, die der Art und dem Wesen nach von einer bloß körperlichen Arbeit zu praktischen Zwecken verschieden ist, und betrachten erst in zweiter Linie die freilich auch wesentliche Thätigkeit des Werkzeuges, der Hand oder irgend einer sinnlichen Kraft. Das bezeugt wiederum die Sprache, wenn sie im uneigentlichen Sinne auch dort von Kunst und Künsten redet, wo rein geistige Fertigkeiten gemeint sind, oder wo sie in Thätigkeiten vernunftloser Geschöpfe eine auffallende Ähnlichkeit mit denen der vernünftigen Geschöpfe andeuten will („Rechenkunst“, „Kunsttrieb der Tiere“). Die Ästhetik, welche sich mit der Technik der Kunst wenig befaßt, hat also Grund, das Handwerk, das in bloßer Technik aufzugehen scheint, außer acht zu lassen, zumal die wirklich künstlerischen Elemente des Handwerks sich in den bildenden Künsten wiederfinden.

377. Kunsthandwerk. Es stehen allerdings nicht alle Handwerke auf derselben Stufe. Niemand wird leicht von einer Holzschuhmacherkunst reden, eher vielleicht von einer Schneiderkunst, und ohne Widerstreben von der Schlosserkunst. Insofern nun das Handwerk sich über das rein Mechanische zum geistig Bedeutsamen erhebt, verdient es den Namen des Kunsthandwerkes, wie umgekehrt jede in der Technik aufgehende Kunst, einen so schönen Namen sie auch führen mag, eine Handwerkerkunst genannt werden darf.

Das geistige Moment kennzeichnet also nicht minder als die sinnliche Gestalt die Leistungen der eigentlichen Kunst. So begreift sich, warum die philosophierende Ästhetik, deren Aufgabe es ursprünglich und wesentlich ist, die höhern Künste auf die edelsten Kräfte und Triebe des Menschen zurückzuführen, einerseits das niedere Handwerk ganz von ihrer Betrachtung ausschließt und das höhere kurz abmacht (s. u. Nr. 444), anderseits aber solche Künste in ihren Bereich zieht, bei welchen die sinnliche Bildform nicht auf den ersten Blick erkannt wird, bei welchen aber im übrigen die Würde und Bedeutung der Kunst recht zur Geltung kommt. Die Beredsamkeit aber wird deswegen gewöhnlich nicht aufgenommen, weil sie praktische Klugheit erfordert und nur einen mehr oder weniger unsichern Erfolg verspricht.

378. Zusammenfassung. Der Kunstbegriff bestimmt sich nach dem Gesagten in folgender Weise. Die Kunst arbeitet mit sinnlichen Kräften für die Sinne, zugleich aber mit dem Geiste für die höhere Anschauung. In keiner Weise zählen zur Kunst diejenigen menschlichen Thätigkeiten, welche schlechthin naturgemäß und allen gemeinsam sind, wie Gehen, Sprechen und die einfachsten äußern Verrichtungen oder Gebärden. Erst die Frucht einer hervorragenden natürlichen oder erworbenen Befähigung, die wie ein Beruf geübt wird, kann irgendwelchen Anspruch erheben, eine Kunstleistung zu heißen, wie etwa Schnelllauf, Wagenlenken, Sattlerhandwerk, Drechslerkunst, Redevortrag, einstudiertes Mienen- und Gebärdenspiel. Es tritt hier zugleich immer die bewußte Absicht hervor, etwas mehr oder weniger Ungewöhnliches zu leisten. Vom strengern Begriffe der Kunst bleiben aber auch solche Leistungen ausgeschlossen, wenn sie vorwiegend Arbeit der körperlichen Kräfte und der Werkzeuge sind. Ferner werden solche Geschicklichkeiten abgesondert, bei denen zwar das Werk des Geistes stärker hervortritt, aber die Wirkung selbst nicht zum voraus nach klar durchschauten Regeln bemessen, sondern teilweise nur mutmaßlich von der Gunst der Umstände erhofft werden kann, z. B. die Geschäftskunde, die Regierungskunst und die Beredsamkeit. Der Zweck dieser Künste ist denn auch nicht, eine selbständige, in sich abgeschlossene Leistung hinzustellen, sondern eine solche, welche mit der Wirkung anderer Kräfte sich vereinigt und verschmelzt. Die Kunst im strengern Sinne rechnet also nur mit einem fertigen, an sich indifferenten Stoffe und prägt diesem durch die Kraft des Geistes und die Gewandtheit sinnlicher Kräfte eine neue Form auf, die vornehmlich als Offenbarung des Geistes und minder als Probe äußerer Gewandtheit eine Bedeutung beansprucht. Die Ästhetik handelt nun außerdem noch von einigen Thätigkeiten, welche auf den ersten Blick die wirklich vorhandene, aber vergeistigte Bildschöpfung nicht erkennen lassen; sie zieht auch Poesie und Musik in ihren Bereich.

379. Man könnte hier einwerfen, daß die gemachten Unterscheidungen teilweise nur einen Gradunterschied bedeuten und für die Wissenschaft darum nicht recht brauchbar seien, weil solche Grenzen sich zu leicht verwischen. Die gegebenen

Bestimmungen sind in Wirklichkeit derart, daß die Anwendung auf Einzelfälle Schwierigkeit haben kann; in der Theorie der Wissenschaft selber aber trifft dieses nicht zu. Heißt es zum Beispiel, die Kunst sei eine „hervorragende" Befähigung, so erhält dies doch einen fest umgrenzten Sinn durch den Gegensatz des geflissentlich Erlernten und berufsmäßig Geübten zu dem, was jede normal entwickelte Natur bereits besitzt. Wird ferner gesagt, beim Handwerk seien „vorwiegend" körperliche Kräfte thätig, so ist hier der Grundsatz anzuwenden, daß der Name mit Recht von der vorwiegenden Beschaffenheit hergeleitet wird. Dabei muß freilich, wie auch geschehen ist, die Berechtigung einer andern Betrachtungsweise und einer andern Benennung zugestanden werden. Man mag also das Handwerk eine Kunst nennen, insofern dabei geistige und körperliche Kräfte zur Anwendung kommen; aber sobald zugegeben wird, daß die geistige Thätigkeit durch die körperliche überwogen werde, hat die Bezeichnung „Handwerk" eine größere Berechtigung. Ob eine solche Frage in jedem Falle leicht zu beantworten sei, ist für die Theorie der Kunst gleichgültig. Wollte man selbst ein völliges Gleichgewicht beider Elemente voraussetzen, so bliebe es doch der Theorie unbenommen, die vorwiegende Betrachtung einem derselben zuzuwenden und die Bezeichnungen „Kunst" und „Handwerk" abwechselnd (unter verschiedenen Gesichtspunkten) mit ganz bestimmter Bedeutung zu gebrauchen. Auch bei der obenerwähnten Beeinflussung der Thätigkeit durch äußere Umstände mag es im Einzelfalle zweifelhaft sein, ob dieselbe für das Ganze von erheblicher Bedeutung sei; dennoch scheidet die Theorie scharf genug den Anteil, welchen die Kunst, und denjenigen, welchen eine andere Kraft am Erfolge hat. Was zum voraus bestimmt und berechnet werden konnte, gehört eben der Kunst selber an; was nur erhofft und im günstigen Falle erwartet werden konnte, kommt auf Rechnung anderer Kräfte. Die Kunst ist des Erfolges gewiß, sobald sie ihrer selbst gewiß ist und sich nicht etwa in dem passiven Widerstande des Stoffes versieht. Man darf also aus dem Kunstwerk einfachhin auf die Kunst und den Künstler zurückschließen, da der Einfluß anderer Kräfte nicht in Rechnung gebracht zu werden braucht. Daraus folgt auch der wichtige Grundsatz, daß der nächste Zweck der Kunst in ihr selbst beruht, und nicht erst eigentlich in der abzuwartenden Wirkung, wie etwa in der Lehr-, Erziehungs- und Redekunst, zu suchen ist. Diejenigen Theoretiker, welche auch die Beredsamkeit als ästhetische Kunst ansehen, bestimmen sie offenbar als die Kunst, so zu reden, daß die Überredung mit Recht erwartet werden kann, wenngleich sie vielleicht in Wirklichkeit ausbleibt. Gegen die Aufnahme der Redekunst in die Ästhetik entscheidet aber der Vergleich mit der Erziehungskunst und ähnlichen (die ein gleiches Recht beanspruchen würden), vor allem aber die Rücksicht auf eine „schöne" Leistung. Darüber unten Nr. 423.

b) Das Schöne und die Schönheit.

Um zu verstehen, was das Schöne oder welches die Eigenschaft sei, um derentwillen wir es schön nennen, nämlich die Schönheit, empfiehlt es sich, stufenweise von leichtern zu schwerern Bestimmungen aufzusteigen. Die Erörterung dieser philosophischen Frage aber soll, unserer Auffassung der Ästhetik entsprechend, stets in Beziehung zur Kunst gesetzt werden. Niemand leugnet, daß die ästhetische Kunst, wenn nicht ausschließlich, so doch großenteils das Schöne darstelle.

380. 1. Satz. Schön ist nur das, woran wir eine *uneigennützige Freude* haben.

Dies wird aus dem herrschenden Sprachgebrauche bewiesen. Niemand nennt das schön, was ihm mißfällt, unangenehm oder lästig wird; er

nennt es wenigstens nicht unter dieser Rücksicht schön, sondern nur wegen einer Eigenschaft, die ihm Wohlgefallen, Ergötzen, Behagen verursacht. Das genügt aber noch nicht. Die Freude an dem Gegenstande muß eine uneigennützige, nur auf den eigenen Vorzügen desselben und deren Betrachtung, nicht auf eigenem Vorteil beruhende sein. Nicht wenn das Kind freudig nach dem Apfel greift, um ihn gleich zum Munde zu führen, hat es Freude an der Schönheit des Apfels, sondern dann, wenn es ihn ruhig hangen läßt und sich an dem bloßen Anblick ergötzt. Der Sternenhimmel, der Auf- und Untergang der Sonne oder das Nordlicht bereiten uns ein durchaus uneigennütziges Vergnügen, weil die Betrachtung dieser Naturschönheiten für sich allein uns in hohem Grade anspricht. Wer dagegen ein vortreffliches Ölgemälde erwirbt und sich freut, es möglichst bald viel teurer wieder verkaufen zu können, wird nicht von der Schönheit, d. h. dem innern Werte des Bildes, sondern von der Nützlichkeit, d. h. dem äußern Werte, angezogen; nur wer entzückt davor stehen bleibt und nichts anderes wünscht, als es immer frei und mit Muße beschauen zu dürfen, hat die Schönheit erkannt.

Die Schönheit gewährt dem Erkenntnisvermögen (Sinn, Phantasie und Verstand) und durch dasselbe auch dem (geistigen und sinnlichen) Begehrungsvermögen oder dem Gemüte eine hohe Befriedigung. Wir lieben die Schönheit oft wegen dieser subjektiven Befriedigung, und diesen aus der bloßen Anschauung gewonnenen Genuß schließen wir von der erwähnten „uneigennützigen" oder „reinen" Liebe nicht aus.

381. Das Nützliche und einfach Annehmliche ist nicht selbst Zweck, sondern Mittel zum Zweck und wird um dessentwillen geschätzt und gesucht oder genossen und verzehrt. Das Schöne dagegen ist um seiner selbst willen begehrenswert, um der Befriedigung willen, welche die bloße Kenntnisnahme gewährt. Jede andere niedrigere Begierde, wie zum Zwecke des Gewinnes, des Verbrauches, ja des einfachen Gebrauches, bleibt ausgeschlossen: der erstrebte Genuß muß von der bloßen Erkenntnis der Vollkommenheit des Gegenstandes erwartet werden. Frei von der niedrigen Begierde sind unter den äußern Sinnen für gewöhnlich nur die beiden höhern des Gesichtes und des Gehöres im Dienste des Geistes. Sehr uneigentlich sagen wir daher: das schmeckt, riecht oder fühlt sich „schön" an.

Wenn jeder andere Zweck außer dem der Betrachtung ausgeschlossen bleiben soll, so gilt das doch nur von dem nächsten Zwecke; denn wie alles andere, so läßt sich natürlich die uneigennützige Freude am Schönen auf einen weitern Zweck, z. B. auf eine edle Unterhaltung von Geist und Sinn, auf die allgemeine Geistesbildung beziehen. Es war nur soviel gemeint, daß jene Freude auf den innern Vorzügen des Gegenstandes beruhen müsse und bei jedem äußern Zwecke vorausgesetzt, nicht aber durch diesen bedingt und begründet werde. Erst suchen wir also das

Ergötzen an den Vollkommenheiten des Schönen — nächster und unmittelbarer Zweck —, sodann aber durch jenes Ergötzen vielleicht noch etwas anderes — entfernter und mittelbarer Zweck. Nicht in dieser, sondern in wesentlich verschiedener Weise stellt sich zu der Schönheit eines prächtigen Waldes ein Käufer, welcher nichts Eiligeres zu thun hat, als die herrlichen Stämme zu fällen und Geld daraus zu machen. Doch auch der aufrichtige Bewunderer der Schönheit des Waldes wird ihn zugleich zu seiner Erholung benützen; dadurch verleugnet er die Freude an der Schönheit keineswegs, vielmehr dient ihm eben diese und nichts anderes als Erholung. Beide miteinander, Schönheit und Erholung, wird er sodann auf den höhern Zweck beziehen, seinen Standespflichten besser nachkommen zu können u. s. w. In diesem Sinne wird ein äußerer (Nützlichkeits-) Zweck beim Genusse der Schönheit nicht ausgeschlossen; nur der nächste oder unmittelbare muß uneigennützig, d. h. auf die bloße Betrachtung (Kenntnisnahme) gerichtet sein.

382. Weil der Genuß am Schönen in der Anschauung oder Erkenntnis des in sich Vollkommenen allein begründet ist, ohne daß ein weiterer Zweck ihn eigentlich bedingt, so schließt er eine gewisse (vorläufige) Ruhe des Verlangens in sich, eine anfängliche Glückseligkeit in der Vereinigung und Vermählung mit dem schönen Gegenstande. „Zum Wesen des Schönen gehört," sagt der hl. Thomas, „daß in seiner Anschauung das Verlangen zur Ruhe komme." Daher bleibt man vor dem Schönen stillestehen, vertieft sich in den Anblick desselben, wird entzückt und möchte nur, daß es so bliebe. Als die Jünger den Herrn in der Verklärung schauten, sprach Petrus: „Hier ist gut sein; hier laßt uns Hütten bauen." Sobald die ruhige Betrachtung in die Begierde umschlägt, sich des Schönen zu einem andern Zwecke zu versichern, tritt der Schönheitsgenuß nicht mehr in reiner Gestalt auf, oder hat gar ein rasches Ende. Die Ruhe in dem Schönheitsgenuß bleibt jedoch immerhin eine vorläufige und genügt nicht völlig, solange der Gegenstand desselben nicht der Inbegriff aller Schönheit, die Urschönheit selber ist. Der reinste und edelste Schönheitsgenuß ruht in der Schönheit als dem Ausfluß der göttlichen Urschönheit. Erst ein solcher, in der einstigen unverhüllten Anschauung Gottes zu vollendender Genuß ruht in seinem letzten Ziele.

383. Die Benennung des „Schönen" weist auf die bewundernde Anschauung. Denn „schön" heißt „anschaubar", „ansehnlich" und leitet sich von dem in „schauen" liegenden Wortstamme ab. Es muß entfernt mit „scheinen" zusammenhangen und „das durch Gestalt und Erscheinung Gefallende" bedeuten. Zu allernächst wird das Wort auf die ins Auge fallende glänzende Lichterscheinung angewendet, dann auf die gefälligen Eindrücke im Gehörsinn übertragen und so von dem musikalischen Tone ausgesagt. Nur einem Blinden wird es nahe liegen, die schöne Form der Dinge mit dem Tastsinne zu prüfen und die Blume nach dem Geruche zu beurteilen.

384. 2. Satz. Schön ist nur das, woran wir eine uneigennützige geistige Freude haben.

Das Schöne in Natur und Kunst nehmen wir durch die Sinne (äußere und innere) wahr. Es fragt sich also, in welchem genauern Verhältnisse es zu den Sinnen und mittelst derselben zum Geiste stehe. Zuvörderst ist festzustellen, daß der Geist wirklich Anteil am Genusse der Schönheit hat.

Das unbefangene Urteil der ganzen Menschheit, wie es sich im Sprachgebrauche der verschiedenen Völker kundgiebt, spricht dem vernunftlosen Tiere die Erfassung der Schönheit ab. Wenn die Vögel an den Trauben des Zeuxis pickten, so wurden sie dazu gewiß nicht durch ihr Kunstgefühl getrieben. Dem Haustiere traut niemand Sinn für ein schönes Gemälde zu. Durcheilt das Füllen eine blumige Weide oder bleibt plötzlich in derselben stehen, so setzt man nicht voraus, daß es durch die Naturschönheit angezogen werde. Wir alle verstehen demnach unter einem schönen Gegenstande nicht einen solchen, welcher auf die sinnlichen Vermögen, wie sie uns mit den Tieren gemein sind, irgendwelchen Eindruck macht, sondern einen solchen, welcher zugleich durch einen übersinnlichen Vorzug dem Menschengeiste gefällt.

Zu demselben Ergebnis führt eine streng philosophische Betrachtung. Ebenmaß, Ordnung, Einheit und Zweckmäßigkeit sind offenbar Eigenschaften, nach denen wir die Schönheit zu beurteilen pflegen. Die Erkenntnis derselben beruht aber auf der (mehr oder minder) bewußten Vergleichung der Teile eines Dinges sowohl untereinander als mit der Idee des Ganzen. Diese Vergleichung aber ist, wie jede Art des Selbstbewußtseins, bei einem Vermögen, das an körperliche Organe gebunden bleibt, undenkbar. Dasselbe gilt von jeder begrifflichen Auffassung und Aussonderung einer schönen Eigenschaft oder der Schönheit selbst an einem Gegenstande, welcher diese Beschaffenheit mit andern Eigentümlichkeiten verbunden und vermischt aufweist.

Siehe über die menschlichen Vermögen „Stilistik" Nr. 1—3.

Zu jeder bewußten Vergleichung müssen beide zu vergleichenden Gegenstände sich in einem unteilbaren Erkenntnisvermögen beisammen finden. Das körperliche Organ ist aber aus Teilen zusammengesetzt. Also können Auge und Ohr nicht vergleichen. Jede bewußte Thätigkeit aber setzt auch noch die Selbsterkenntnis voraus; das Subjekt der Thätigkeit muß sich als thätig selbst Objekt der Wahrnehmung werden. Darum kommt auch der einfachen Tierseele oder dem innern sinnlichen Vermögen des Menschen eine bewußte Thätigkeit nicht zu, weil die Materie und ihre Teile immer nur nach außen wirken, auf anderes, nicht zurück auf sich selbst. Das Urteil über die Schönheit schließt aber ein Wissen in sich, daß man urteile.

385. Die unausbleibliche Folgerung aus der entgegengesetzten, materialistischen Auffassung wäre diese: daß alles, was den Sinnen schmeichelt, schön, und dasjenige das Schönste wäre, was den höchsten Sinnengenuß böte; daß der ästhetische Genuß in der Befriedigung der

Begierde sein eigentliches Ziel hätte, dagegen die Schönheit auf geistigem, sittlichem und religiösem Gebiete im Grunde ein Unding wäre, und die größte Thorheit darin bestände, die Schönheit „über den Sternen“ zu suchen. Da die sinnlichen Vermögen, auf sich selbst angewiesen, von der Lust fortgerissen werden, so wäre eine uneigennützige Freude an der Schönheit unmöglich.

386. Eine etwas verfeinerte Form des Materialismus, der äußerste Realismus, geht thatsächlich darauf aus, den Geist aus dem Reiche der Schönheit möglichst zu verbannen und nichts anderes als Realität, mit welcher der Künstler zu rechnen habe, anzuerkennen, als was und insoweit es eine vorwiegende Bedeutung für die Sinne hat, oder lediglich durch den Reiz der Neuheit und die Aufregung der Nerven Unterhaltung gewährt. Nicht eine Verklärung der Sinnenwelt durch geistige Ideen bereitet dann den echten, rechten Schönheitsgenuß, sondern die angenehme und lebhafte Erregung der äußern Sinne, der Phantasie und der innern Empfindung. Diese Anschauungsweise hat in der höhern Prosa und in der Dichtkunst die unverhältnismäßige Herrschaft der unterhaltenden, romanhaften, illustrierten, kurz der „interessanten“ Litteratur, den Verfall des Dramas u. dgl. zur Folge und erhebt die Geschlechtsliebe auf den königlichen Thron in der Welt des Schönen. In der Bildnerei und Malerei begründet sie eine überwiegende Sorge für die Darstellung äußerer körperlicher Vorzüge und die Versäumung des geistigen Ausdrucks, der seinen Sitz im Angesichte hat; ferner jene anatomische Naturtreue in der Gestaltung der Gliedmaßen, im Muskelsystem und in der Fleischfarbe, welche die Seele kaum noch berücksichtigt; endlich die dadurch nahegelegte ungeziemende oder anstößige Nacktheit der Figuren. In der Musik führt sie dazu, mehr durch den Ohrenkitzel und die Nervenerschütterung als durch die sinnvolle einfache Melodie wirken zu wollen. Was die mimische Kunst anlangt, so genügt es, an die Geschichte der Pantomime und des Bühnentanzes zu erinnern.

387. 3. Satz. Schön ist nur das, woran wir eine uneigennützige geistig-sinnliche Freude haben.

Ohne den Geist würden wir, wie das Tier, an der Schönheit gleichgültig vorübergehen; dem Geiste fällt also die für Erkenntnis und Genuß derselben entscheidende Thätigkeit zu. Auch die Schönheit körperlicher Dinge erfaßt nur der Geist in bewußter Erkenntnis und in vollem Maße. Insofern gilt Plotins Wort: „Die Schönheit ist auch am Körper unkörperlich“; sie gehört zu den sogenannten „intelligiblen“ Eigenschaften des Sinnlichen, die nicht geistiger Natur sind, sondern am Körper haften, aber nichtsdestoweniger nur von einem geistigen Erkenntnisvermögen wahrgenommen werden.

Der menschliche Geist gewinnt alle seine Erkenntnis auf Grund der ersten Ideen, welche er aus der Sinnenwelt enthebt. So lernt er denn auch Ordnung, Ebenmaß, Zweckgemäßheit und die Schönheit überhaupt zuerst durch die Vermittlung der Sinne kennen. Das ist unzweifelhaft. Ebenso, daß bei aller

geistigen Erkenntnis unsere Seele (solange sie im Körper wohnt und auf naturgemäße Weise sich bethätigt) an irgendwelche Mitwirkung der körperlichen Organe (des Nervensystems) gebunden ist. Vgl. Stilistik Nr. 3. Ob aber auch nach jener ersten Vermittlung der Schönheit immer noch eine gefällige sinnliche Erscheinung, ein wohlthuender Eindruck im Gesichts- oder Gehörsinn, in der Einbildung und in der Empfindung erforderlich sei: das bleibt jetzt zu untersuchen. Doch lassen wir vorläufig die weitere Frage beiseite, ob diese Erscheinung oder dieser Eindruck — sagen wir der Kürze halber „das sinnlich schöne Bild" — ein Teil der Schönheit selber und zu ihrem Wesen gehörig, oder aber nur die gefällige Hülle, das angemessene Kleid derselben und in sich verschiedener Art sei. Wir untersuchen auch zunächst noch nicht, ob es überhaupt eine rein geistige Schönheit gebe, sondern nur, ob dieselbe auf uns den wirksamen Eindruck der Schönheit mache, ohne daß oder bevor sie uns durch ein sinnlich schönes Bild vermittelt werde.

Daß die geistige Idee in „sinnlich schönem Bild" erscheinen müsse, um auf uns den Eindruck der Schönheit zu machen, ergiebt sich aus der allgemeinen Anforderung an den Künstler, durch sinnlich gefällige Gestaltung des Stoffes auf den äußern oder wenigstens (wie meist in der Dichtkunst) auf den innern Sinn wohlthuend einzuwirken. Daher besteht die künstlerische Anlage nicht zum wenigsten in der Fähigkeit, schöne Gestalten vor die Sinne und die Phantasie zu stellen. Das eben macht das Kunstwerk aus, daß darin das edle Geistige verkörpert erscheint, und indem es so auch den Sinnen Gefallen erregt, uns desto mächtiger ergreift. Der nackte Gedanke läßt uns gewöhnlich kalt, erst der Zauber der Form entzündet unsere Einbildung und erwärmt unser Herz.

Die Werke Gottes, welche wir mit Vorzug als schön bezeichnen, sind auf die sinnliche Natur des Menschen mitberechnet. In der Schöpfung erfreuen Gestalt, Größe, Licht, Farbe, Ton und Bewegung unsere Sinne und durch sie den Geist: darauf beruht die Schönheit der Welt.

Das Werk der Erlösung stellt uns Gott als Menschen vor Augen, als liebevollsten und liebenswürdigsten Menschen in Wort, That und Leiden. Das aber eben fesselt unser Herz, daß die Herrlichkeit des Herrn uns sichtbar geworden, daß der verborgene Gott in unserem Ebenbilde vor uns steht, daß wir in seinem Leben das Erhabenste, nämlich das Übernatürliche, sozusagen mit Augen sehen und mit Händen greifen. „Was von Anfang war," so beginnt jubelnd der hl. Johannes seinen ersten Brief, „was wir gehört, was wir mit unsern Augen geschaut, was wir erkannt und mit eigenen Händen berührt haben vom Worte des Lebens . . . das verkünden wir euch."

Auch im Werke der Heiligung und in der Kirche Gottes macht gerade das Sinnenfällige auf uns den Eindruck der Schönheit: die Pracht des Gottesdienstes, die bedeutsamen Ceremonien bei Ausspendung der Sakramente, die Leistungen der Kunst zu Gottes Ehre, die leuchtenden Gestalten der Heiligen mit ihren Tugendwerken, Opfern und Wundern . . . Selbst ungläubige Dichter und Künstler haben der Schönheit der Kirche den Tribut der Bewunderung gezollt.

„Ich hatte nie der Künste Macht gefühlt;
Es haßt die Kirche, die mich auferzog,
Der Sinne Reiz, kein Abbild duldet sie,
Allein das körperlose Wort verehrend.
Wie wurde mir, als ich ins Innre nun
Der Kirchen trat und die Musik der Himmel
Herunterstieg, und der Gestalten Fülle
Verschwenderisch aus Wand und Decke quoll,
Das Herrlichste und Höchste, gegenwärtig,
Vor den entzückten Sinnen sich bewegte,
Als ich sie selbst nun sah, die Göttlichen,
Den Gruß des Engels, die Geburt des Herrn,
Die heil'ge Mutter, die herabgestiegne
Dreifaltigkeit, die leuchtende Verklärung . . ." Schiller.

Als sinnlich-geistiges Wesen findet der Mensch sich das am meisten verwandt und zusagend, was ihm ähnlich, d. h. ein vollkommenes sinnlich-geistiges Gebilde ist. Zwar kann er die Substanz des Geistes in körperlicher Hülle bei keinem andern Wesen der Schöpfung wiederfinden; aber die geistige Idee schaut er im Schönen aller Art würdig verkörpert. Daher fühlt er zu diesem wie zu einem Abbilde seines Wesens sich unwiderstehlich hingezogen; er unterwirft sich gern der Macht der ewig siegreichen Schönheit. Hier finden wir also den tiefsten Grund, warum für uns Menschen nur das den Ehrennamen des Schönen zu verdienen scheint, was Sinn und Geist zugleich in hohem Grade befriedigt: die vom Himmel in die Sinnenwelt herabgestiegene Wahrheit, welche nun erst schwachen Menschenkindern ganz willkommen ist.

„Die furchtbar herrliche Urania,
Mit abgelegter Feuerkrone
Steht sie als Schönheit vor uns da.
Der Anmut Gürtel umgewunden,
Wird sie zum Kind, daß Kinder sie verstehn." Schiller.

388. Gehen wir nun einen Schritt weiter, um zu zeigen, daß die gefällige Gestalt, das „sinnlich schöne Bild" mehr als die glänzende Gewandung der Schönheit, daß es wirklich ein Teil ihrer selbst ist und im eigentlichen Sinne den Namen „schönes Bild" verdient. Diese Frage hat für die Kunstlehre nur eine entfernte Bedeutung, da es dem Künstler genügt, überhaupt zu wissen, daß er dem bedeutenden Gedanken eine gefällige Form anzubilden habe. Die tiefere Begründung dieses Gesetzes greift in die Philosophie zurück.

Um nun zu zeigen, daß für uns geistig-sinnliche Menschen die Schönheit selbst nicht etwas Geistiges (eine Idee), sondern etwas Geistig-Sinnliches sei, müssen wir sehen, ob die Idee je selbständig und für sich allein uns als Schönheit gelten könne.

Die Ideen bestehen, von einer gefälligen sinnlichen Einkleidung frei, in der Wissenschaft. Aber die Wahrheit der Wissenschaft, z. B. der Mathematik und der Philosophie, nennen wir nicht eigentlich schön. Den Schönheitsgenuß suchen wir daher zu allerletzt in der Schule des Mathematikers und des Philosophen. Was fehlt denn aber — für uns Men-

schen wenigstens — der wissenschaftlichen Wahrheit, um als Schönheit gelten zu können? Die Wahrheit läßt keine andere Steigerung als durch erhöhte Sicherheit oder geistige Klarheit zu. Aber gerade diese geistige Klarheit ist in der Wissenschaft größer als in der Kunst, und doch suchen wir die Schönheit beim Künstler. Daraus folgt, daß die Wahrheit, um Schönheit zu werden, diejenige Wiedergeburt erfahren muß, welche sie der gefälligen Form verdankt, die ihr der Künstler giebt.

Oder gehen wir umgekehrt von der Kunst aus. Solange ein Kunstwerk, z. B. Raffaels sixtinische Madonna, uns vor Augen oder lebhaft vor der Phantasie steht, haben wir den Eindruck der Schönheit. Wenn aber selbst das Phantasiebild nach langer Zeit verblaßt ist, dann wissen wir zwar noch, daß wir einmal an dem Bilde eine hohe ästhetische Freude hatten, aber wir haben dieselbe augenblicklich nicht mehr und wünschen darum das Bild im Original oder in einer vollkommenen Kopie wiederzusehen. Ebenso geht es mit dem Eindruck, den ein berühmter Dom, eine musikalische oder dramatische Vorstellung, die Lesung eines Dichters, die Betrachtung einer schönen Gegend auf uns gemacht haben. Das kommt nicht daher, daß wir von dem geistigen Inhalt des schönen Gegenstandes nicht mehr genug wüßten; vielleicht haben wir z. B. von den Wahrheiten, die der Dichter behandelte, seitdem eine ungleich tiefere Kenntnis gewonnen. Vielmehr fehlt uns nur die sinnliche Anschauung der schönen Gestalt, und diese wünschten wir wieder vor uns zu haben.

Wenn die gefällige Form nicht zum Wesen der Schönheit gehört, so kann sie nur anderartig sein und muß die Aufmerksamkeit ableiten oder zersplittern. Wozu also der Aufwand, den die schönen Künste machen, um uns einen geistigen Inhalt in einem Festgewande vor die Sinne zu stellen? Ist etwa das schöne sinnliche Kleid unumgängliche Bedingung, um der Idee geistig habhaft zu werden und sie festzuhalten? Das nicht; denn die strenge Wissenschaft verschmäht die künstlerische (bildliche) Einkleidung der Gedanken, weil sie auf anderem Wege, nämlich durch das unbildliche Wort rascher und sicherer Erkenntnis und Klarheit vermittelt. Nur für das ungebildete Volk oder Kinder mag eine sinnenfällige Darstellung wirklich ein kürzerer Weg sein, um zu einem gewissen Grade der Einsicht zu führen. Doch in der eigentlichen Wissenschaft ist gewiß der Weg des Dichters oder überhaupt des Künstlers nicht der geeignetste. Und wäre auch zur ersten Vermittlung der Klarheit ein schönes sinnliches Bild unerläßlich, so bliebe der Geist doch im selbständigen Besitze derselben, sobald er sie erlangt hätte; denn es handelt sich nicht um sinnliche, sondern um geistige Klarheit, um Sicherheit der Erkenntnis, welche ganz allein Sache des Geistes ist.

389. Wegen der Schwierigkeit des in Frage stehenden Punktes mag noch folgendes als Erläuterung und Erweiterung beigefügt werden: Es ist festzuhalten,

daß der herrschende Sprachgebrauch für die Bestimmung der Begriffe zunächst maßgebend bleiben muß. Denn es handelt sich nicht darum, was der Philosoph etwa schön nennen könnte, sondern vor allem darum, was wir thatsächlich so nennen. Wir erwarten nun thatsächlich vom Künstler, nicht von dem Manne der Wissenschaft, die Darstellung der Schönheit. Warum das? Genügt denn nicht die scharfe Ausprägung der Idee allein, um dem Geiste die Wahrheit und Vortrefflichkeit, die Ordnung und Gesetzmäßigkeit, und was man immer wünschen mag, zu offenbaren? Der Geist verlangt ja nichts als Klarheit der Erkenntnis und kann seiner Natur gemäß nichts anderes verlangen als verstandesmäßige Klarheit, die dann auch dem freien Willen seine Bahn erleuchtet. Klarheit für den Geist wird aber durch die prosaische Rede viel einfacher und rascher als durch die poetische Bildersprache, und unvergleichlich leichter als mittels des Pinsels, des Meißels oder des Tones erreicht. Wenn wir also dennoch eine die Sinne, namentlich Auge und Ohr, Phantasie und sinnliche Empfindung (Gemüt, s. Poetik N. 168 f.) in hohem Grade befriedigende Darstellung der schönen Idee verlangen, so ist offenbar, daß uns die Klarheit der geistigen Anschauung nicht genügt, so oft wir unsern Schönheitssinn befriedigen wollen. Die wissenschaftliche Darstellung statt der künstlerischen würde uns doch ohne Zweifel eine klarere, umfassendere und tiefere Erkenntnis der Dinge vermitteln. Der Philosoph belehrt uns rascher und vollständiger, überzeugt uns sicherer und zwingender; aber sein Wort genügt unserem Verlangen nach Schönheit nicht. Das Lied des Dichters hingegen entzückt uns ohne Aufwand von Gelehrsamkeit. Warum? Weil er unsere Phantasie bewegt und unser Gemüt ergreift; die Fähigkeit, in dieser Weise auf uns einzuwirken, ist ja gerade der Vorzug, der ihn zum Dichter macht. So wahr es aber auch sein mag, daß in vielen Fällen ein treffendes Bild die Erkenntnis des Verstandes erleichtert, ebenso unrichtig ist es, daß der Dichter, um unsern Schönheitssinn zu befriedigen, mit den Mitteln seiner Kunst nichts anderes oder auch nur dies vorzüglich bezwecke. Sinnliche Klarheit bezweckt er vielleicht, aber ausschließlich die geistige Klarheit keineswegs. Noch viel weniger läßt sich allgemein sagen, daß alle schönen Künste nur auf die Erzielung geistiger Klarheit der Erkenntnis abzielen. Es müßten denn etwa Dichter und Künstler auch die besten Lehrer der Wissenschaft, oder umgekehrt Philosophen und Gelehrte (die äußere Fertigkeit und Übung vorausgesetzt) die trefflichsten Künstler sein. In Wirklichkeit fällt aber die Anlage des Gelehrten mit der künstlerischen durchaus nicht zusammen, eben weil der letztere zugleich unsere äußern und innern Sinne erfreuen und zur Teilnahme an der Freude des Geistes emporheben soll. Erst dadurch erzielt er das, was wir thatsächlich Schönheitsgenuß nennen. Die Männer der Wissenschaft dagegen, denen es um möglichste Klarheit zu thun ist, schreiben Prosa, nicht Poesie, und vermeiden erst recht die umständlichen Wege des Musikers, Malers oder Bildhauers. Die Parabeln des Evangeliums nähern sich durch ihre Bildersprache der Poesie oder sind wirkliche Poesie in prosaischer Form; sie hatten und haben auch einen lehrhaften Zweck; aber ohne Erklärung gewähren sie mehr sinnliche als geistige Klarheit, weshalb die Jünger den Herrn bitten, sie ihnen mit eigentlichen, d. h. prosaischen Worten ohne Bild zu erläutern. Man darf also keinesfalls die Schönheit (wenn von uns, geistig-sinnlichen Wesen, die Rede ist) mit der größern geistigen Klarheit verwechseln.

Ein Beispiel mag unsere Frage beleuchten; es wird vielleicht am ersten das natürliche Bewußtsein von einem geheimnisvollen Vorgang unseres Seelenlebens wachrufen. Der Prophet Habakuk schildert die Majestät Gottes in folgender Weise:

„Gott zieht heran von Theman, vom Berg Pharan der Heil'ge:
Der Urzeit Berge bersten, die ew'gen Hügel sinken —
Es ist der Gang des Ew'gen . . .
Die Erde klafft in Strömen;

Dich schau'n die Höhn und zucken, und Wasserflut strömt nieder.
Der Abgrund hebt die Stimme, die Höhe ihre Hände:
Scheu Sonn' und Mond entweichen vorm Lichte deiner Pfeile,
Vor deines Speeres Blitzen."

Isaias veranschaulicht in ähnlicher Weise die Allmacht Gottes: „Wer maß mit seiner Hand die Wasser aus und wog die Himmel ab? Wer trug den Erdball auf drei Fingern, prüfte nach ihrem Gewicht die Berge und legte die Hügel auf die Wage?"

Habakuk so wenig wie Isaias sagt uns etwas Neues über die Größe Gottes. Wir wissen auch ohne diese Bilder, daß Gott allmächtig ist. Wird das bloße Wissen also, und würde es auch theologisch begründet und vertieft, uns sofort denselben Schönheitsgenuß ergeben? Nein, erst die Dichter machen uns den Gedanken sinnlich anschaulich, wirken auf unser inneres Auge und Gefühl, und rufen dadurch thatsächlich in uns jene Stimmung hervor, welche wir als Freude am Schönen kennzeichnen. Die Flammenworte der Poesie entzünden unsere Einbildung und erwärmen unser Gemüt. Wer aber kann sagen, daß ihre glutvolle Bildersprache nichts als ein Mittel sei, uns den Gegenstand geistig klarer zu machen? So warten wir doch zur Probe, bis die sinnlichen Eindrücke verwischt sind, und sehen wir zu, ob die abstrakte Wahrheit im Katechismus oder in einem theologischen Handbuche dieselbe Wirkung thut. Dem Geiste fehlt da nichts; ja, weil nun jegliche der geistigen Beschäftigung fremde Thätigkeit aufhört, so müßte der Geist um so ungestörter die Schönheit genießen. Denn ist wirklich die sinnliche Anschauung des schönen Bildes *nichts* als Mittel und Bedingung für die Erfassung des Schönen, so kann es nur störend sein, wenn sie noch fortbauert, nachdem bereits der Geist sich der Schönheit durch jene Vermittlung bemächtigt hat. Es wird aber thatsächlich der Geist rücksichtlich der Schönheit nur angeregt nach Maßgabe der von den Sinnen aufgenommenen angenehmen Eindrücke, und nur, wenn Freude durch die Organe ein- und aus dem Geiste verstärkt wieder in die Sinne zurückströmt, genießen wir die Schönheit. Aus der sinnlichen Anschauung der Idee entspringt, durch fortgesetzte Betrachtung verstärkt und erhält sich der geistige Schönheitsgenuß selbst, und er bleibt, wenn die äußern Sinne nicht mehr thätig sind, doch an gefällige Bilder der Einbildung gebunden. Bei der Vorstellung z. B., wie Gott „über die Berge hinwandelt und diese schmelzen", wie er „die Erde anblickt und diese bebet", dauert der Genuß, solange das Bild bleibt, und schwindet mit diesem. Die Vorstellung kann demnach nicht bloße Bedingung sein, die man nach Erfüllung ihrer Bestimmung beseitigen könnte, sondern trägt dauernd zum Schönheitsgenusse bei. Das Gerüst eines Gewölbes bricht man ab, wenn dieses die nötige eigene Festigkeit hat; die Stützsäulen einer Decke dagegen müssen stehen bleiben, weil sie tragen helfen. Ganz ähnlich verhält es sich mit der Schönheit rücksichtlich der sinnlichen Erkenntnis. Diese letztere müßte entbehrlich, ja störend werden, wenn der Geist für sich allein den Schönheitsgenuß hätte. Durch eine vorausgehende Sinnenerkenntnis hätte er ja bereits gewonnen, was er brauchte und brauchen *könnte*; warum sollte sie also noch weiter mitwirken? Auch der Künstler sollte sich lieber nicht solche Mühe gehen, den Stoff sinnlich angenehm zu gestalten, da gerade diese Annehmlichkeit mit der Schönheit nichts zu thun hätte und eher zweckwidrig wäre. Denn wird der Sinn beschäftigt, indes der Geist die bereits gewonnene Erkenntnis der äußern Objekte verarbeitet, vertieft und genießt, so wird diese Thätigkeit gestört statt gefördert.

390. Aus dem Gesagten folgt: Wenn wir ein Meisterwerk der Malerei oder ein unschuldiges Kind betrachten, wenn wir eine herrliche Landschaft überblicken oder unter dem Eindrucke der Abendstille und des

gestirnten Himmels stehen, so hat auch unsere sinnliche Erkenntnis und Empfindung einen Anteil an dem, was wir alle Anschauung und Genuß der Schönheit nennen. Die Schönheit ist für uns geistig-sinnliche Menschen ganz naturgemäß eine geistig-sinnliche, ein gewisses Abbild unser selbst und uns darum so lieb. „Gleich und gleich gesellt sich gern." Wie wir selbst eine aus Seele und Leib zusammengesetzte Natur, ein einziges Prinzip der Thätigkeit haben, so ist auch die uns beglückende Schönheit zwar in Wesen und Wirken nur eine, aber doch aus zwei Bestandteilen, Idee und Form, zusammengesetzt.

391. Das trifft auch dann zu, wenn rein geistige Objekte durch ihre Schönheit auf uns wirken. Sie müssen sich gefallen lassen, in unserer Vorstellung eine schöne sinnliche Gestalt anzunehmen. So ziehen wir also Gott und Göttliches (siehe die obigen Beispiele Nr. 389) in die Sinnenwelt herab. Denn wie dies im Katechismus oder in theologischen Lehrbüchern dargestellt ist, macht es nicht den Eindruck der Schönheit auf uns. Um einen solchen hervorzurufen, müssen wir entweder uns so tief in die erhabenen Wahrheiten versenken, daß die sinnlichen Vermögen, die Phantasie und das Gemüt, in Mitleidenschaft gezogen werden, und das Wort des Psalmisten sich bewahrheitet: „Mein Herz und mein Fleisch jauchzt auf in Gott", oder aber wir schlagen die inspirierten Dichter auf, sehen uns die religiösen Bilder Fiesoles an, betrachten die Schöpfungen der gotischen Plastik an den großen französischen Domen und diese selbst als Sinnbilder der übernatürlichen Schönheit — so erst kommen wir zum Ziele.

392. Es ergiebt sich aus ersterer Art, wie die übersinnliche Schönheit uns zugänglich wird, daß nicht selten der Geist zuerst die Idee ergreift und die Form erst dieser angebildet wird. Der Weg der Kunst ist daher auch ein doppelter, entweder der aus dem Sinnlichen zum Idealen aufsteigende oder der von der Idee zur sinnlichen Einkleidung absteigende — gesunder Realismus und echter Idealismus. Sinn und Geist vertragen sich friedlich, ja vermählen sich, sobald Schönheit und Kunst in Frage kommen. Unsere Natur ist wirklich so eingerichtet, daß beide gleichsam aufeinander gestimmt sind und am liebsten zusammenklingen. Ein gewisses Mittönen des einen mit dem andern gewahren wir in vielen Fällen. Wird der Sinn stark erregt, so kann der Geist sich der Bewegung nicht entschlagen; aber auch umgekehrt wirkt die Thätigkeit des Geistes auf die sinnlichen Vermögen zurück. Alle Kräfte der menschlichen Natur wurzeln eben in der einfachen Seele: daher ihre Sympathie. Diese bewirkt denn auch, daß es bei der Schönheit und bei der Kunst minder erheblich ist, ob die Anregung von oben oder von unten ausgeht, wenn nur wirklich Geist und Sinn harmonisch zusammenstimmen. Der hohe Vorzug der Schönheit bleibt es aber, die Vermählung des Geistigen und des Sinnlichen auf vollkommene Weise herzustellen: daher ihr ausnehmender Reiz.

393. Die schöne Form des Kunstwerks oder einer Naturschöpfung, welche zunächst nur angenehm auf die Sinne einwirkt und Gegenstand der sinnlichen Begierde sein könnte, kann doch in den Dingen selbst nichts anderes als die Ausstrahlung ihrer innern Vollkommenheit sein (bei einem Werke der Kunst wenigstens sein sollen); sie ist also auch von jener nicht zu trennen, sondern muß als naturgemäß von ihr, wie die Blüte vom Baume, bestimmt angesehen werden. Unter „Vollkommenheit" wird nun nicht der erste beste, sondern ein in seiner Art vortrefflicher Inhalt zu verstehen sein. Denn die schöne Form weist, sofern sie nicht äußerlich angehängt ist, auf einen vortrefflichen Inhalt hin. Das Schöne ist demnach etwas nach Form und Gehalt Vollkommenes. Diese Bestimmung führt uns dem objektiven Wesen der Schönheit unmittelbar nahe, während wir anfangs (Nr. 380 ff.) uns immer mit dem subjektiven Genuß der Schönheit (mit der „Freude" am Schönen) befaßten.

Von selbst ergiebt sich nun auch die Notwendigkeit des richtigen Verhältnisses, sagen wir einmal des Gleichgewichtes des geistigen und des sinnlichen Bestandteiles. Im Naturschönen gestaltet das Wesen eines Dinges, sofern die Entwicklung unter günstigen Umständen vor sich geht, seine Form ganz von selbst nach Maßgabe der innern Art, Kraft und Vortrefflichkeit. So muß es auch im Kunstwerk sein: es soll so viel idealen Gehalt haben, als sich in der Form auszugestalten vermag, und eine so schöne Form, wie sie zum Inhalt paßt. Der Überschuß der Idee, welcher sich nicht sinnlich ausprägt, zählt eigentlich nicht zum Kunstwerk, und der Überschuß der Formschönheit, welcher über die Schönheit des Inhaltes hinausreicht, hängt dem Kunstwerk ebenfalls nur äußerlich an. So finden wir wenigstens in der Theorie eine Regel, nach der das Verhältnis von Gehalt und Form bemessen werden kann, wenn auch die Anwendung der Theorie auf einzelne Fälle erhebliche Schwierigkeiten hat.

394. Alle für die geistig-sinnliche Beschaffenheit der Schönheit beigebrachten Gründe setzen unsere menschliche Erfahrung und die Beschaffenheit unserer geistig-sinnlichen Natur voraus; sie beweisen also nicht, daß es keine andere Art der Schönheit als die auf unser Wohlgefallen berechnete Natur- und Kunstschönheit gebe. Auch für rein geistige Wesen nimmt in der That der allgemeine Sprachgebrauch eine Schönheit und einen Schönheitsgenuß in Anspruch. Das ist eine Schönheit, welche wir als wirklich ansetzen, aber nicht selbst genießen. Gott also, die Engel, die unschuldige Menschenseele, die Tugend u. dgl. besitzen eine Schönheit, welche uns Menschen in der bloßen geistigen Erkenntnis nicht entzückt, sondern erst dann in ähnlicher Weise wie die Natur- und Kunstschönheit ergreift, wenn sie in sinnenfällige Gestalt gekleidet wird, also thatsächlich in sinnlich-geistiger Gestalt erscheint. Mit dieser übersinnlichen Schönheit, die wir als solche nur kennen, aber nicht genießen, hat es die Ästhetik als Kunst-

lehre nicht zu thun. Sie braucht nur festzustellen, daß die Kunstschönheit mit der Naturschönheit und der menschlich-sinnlichen Schönheit die eine Art der allgemeinen Schönheit darstellt. Diese selbst, als Gattungsbegriff, spaltet sich nämlich in die zwei Arten: rein geistige und geistig-sinnliche Schönheit. Für die erstere sind die reinen Geister, für letztere wir Menschen geschaffen und eingerichtet.

Die Gründe, auch übersinnlichen Wesen die Schönheit zuzusprechen, sind: der Sprachgebrauch (besonders in Vergleichen und Schlußfolgerungen), der Charakter der Schönheit, insofern sie ein reiner, ungemischter, nicht ein durch unedlere Bestandteile irgendwelcher Art getrübter Vorzug ist, und endlich die Beschaffenheit der Beweise dafür, daß die Schönheit für geistig-sinnliche Wesen eine sinnliche Form annehmen müsse. Von der Ausführung der genannten Gründe darf hier wohl Abstand genommen werden. Nur eines sei als Schlußfolgerung hervorgehoben: Kommt die Schönheit auch rein geistigen Wesen zu, so muß sie um so größer sein, je höher die geistigen Wesen stehen, und überhaupt muß die geistige Schönheit an Vollkommenheit die sinnlich-geistige übertreffen. „Das Unkörperliche ist das Schönste“, sagt Plato.

395. 4. Satz. Die Schönheit ist die strahlende Vollkommenheit eines Dinges. Die Schönheit ist eine objektive Eigenschaft, sie haftet am Dinge selbst. Kant erklärte das „Geschmacksurteil“ als subjektive, auf das Gefühl von Lust und Unlust bezogene Vorstellung, die Schönheit als die bloß in der Einbildungskraft aufgefaßte Zweckmäßigkeit. Allein damit fiele die allgemeine Gültigkeit und feste Sicherheit aller Geschmacksurteile. Dies widerstrebt aber der unbeirrten Überzeugung aller Menschen und kann weder bewiesen noch überhaupt geglaubt werden, wenn nicht die Objektivität aller Wahrnehmungen und Urteile geleugnet wird.

Die Schönheit fällt auch nicht mit der Zweckmäßigkeit zusammen. Denn das Nützliche ist ebenfalls zweckmäßig, und selbst das Häßliche kann es sein. Höchstens könnte man an den innern Zweck, richtiger, die innere Bestimmung des Dinges denken, gerade das zu sein, was es seiner Idee nach sein soll. Doch auch die innere Vollkommenheit deckt sich noch nicht mit der Schönheit. Die Schönheit begreift allerdings die Vollkommenheit in sich, weil nur das in seiner Art Vortreffliche uns so gefällt, daß wir es schön nennen; denn die zu eigentlichen Vorzügen entwickelten, gewissermaßen aufgeblühten Eigenschaften sind eben die Schönheit, wie andererseits die bestimmt hervortretenden Mängel die Häßlichkeit eines Gegenstandes. Dennoch giebt es viele Dinge, welche in sich tadellos und vollkommen sind, aber doch nicht als schön, vielleicht geradezu als häßlich gelten (eine Maschine, eine Fabrik, ein Kamel, ein Affe, eine Kröte, die Stimme des Esels). Es kommt also noch auf die besonders erfreuliche Art an, wie die Vollkommenheit sich darbietet. Sie soll uns nicht als einfach erkannt, vielleicht nur erschlossen, in gewöhnlicher Weise wie jede Wahrheit befriedigen, sondern hoch erfreuen und beglücken.

Daher muß alles den Sinnen Widerwärtige entfernt oder durch andere Vorzüge ganz überwunden sein. Es genügt durchaus nicht, zu wissen, daß Gott alles, garstige wie schöne Tiere, gut gemacht und ihrer Bestimmung entsprechend vollkommen eingerichtet hat; nein, die wirkliche Vollkommenheit muß so klar vor Augen stehen und von etwaigen (scheinbaren oder wirklichen) Mängeln die Aufmerksamkeit so wirksam abziehen, daß der gleichsam überraschte Blick völlig in ihr beseligt wird. Sehr treffend reden wir vom Reize, vom Zauber, von der entzückenden Gewalt der Schönheit. (Ähnliches wird auch von der rein geistigen Schönheit in ihrer Beziehung zu geistigen Wesen gesagt werden müssen.) Die Schönheit ist also mehr als die nackte Vollkommenheit; sie ist die lieblich, reizvoll, beglückend offenbarte Vollkommenheit. Wollen wir, wie schon oben (das schöne „Bild"), die Redeweise nach dem Gesichtssinn einrichten, so können wir sagen: die Schönheit sei die lichtvoll erscheinende oder die durch ihren Glanz erfreuende Vollkommenheit. Denn Licht, Glanz, Farbe geben einem Gegenstande für das Auge jenen Reiz, durch welchen sich das Schöne vor dem Vollkommenen auszeichnet. Rücksichtlich des Gehörsinnes sind es jene Eigenschaften, welche die musikalischen Töne (sei es einzeln, sei es in der Verbindung miteinander) vor Geräuschen aller Art auszeichnen.

396. Sobald der Begriff „erfreuend", „beglückend" in die Definition aufgenommen wird und wir etwa so definieren: die Schönheit ist *die den Beschauer beglückende Vollkommenheit eines Dinges*, so haben wir schon wieder eine Beziehung auf das Subjekt, also etwas *Subjektives*, aber nicht etwas rein Subjektives; denn es ist in der Sache begründet, daß die Schönheit dem proportionierten (d. h. zu ihrer Auffassung geeigneten) Subjekte Freude bereitet, und danach bemessen wir in der Regel thatsächlich den Grad der Schönheit. Dem Menschen gefällt nun die in sinnlicher Form ausstrahlende, dem reinen Geiste die in entsprechender geistiger Form lichtvoll ausgeprägte Vollkommenheit; immer aber ist es eine Eigenschaft des Dinges, die dem Beschauer gefällt, und zwar eine solche, welche sich auf dessen Vollkommenheit gründet, aber nicht mit ihr identisch, sondern deren eigenartige Ausprägung, Offenbarung, Ausstrahlung ist.

397. In der Regel gliedert sich der schöne Gegenstand in Teile, die, um zu gefallen, in dem richtigen Verhältnis zusammenstimmen müssen. Die Vollkommenheit selbst aber schließt in sich die Ganzheit und die Größe; denn sowohl Verstümmeltes als (in seiner Art) Unbedeutendes heißt nicht vollkommen, sondern unvollkommen. So ergeben sich uns die Eigenschaften, welche der hl. Thomas mit Aristoteles der Schönheit beilegt (ähnlich Bonaventura und schon Augustin): *Ganzheit* oder *Vollkommenheit* oder *Größe* — *Proportion* oder *Harmonie* — *Klarheit* oder *Farbenglanz*. Das letzte Wort legt einen Vergleich nahe. Die malerische Schön-

heit besteht zunächst in dem gefälligen Kolorit des Dinges, insofern es in günstiger Beleuchtung erglänzt; das Kolorit aber, wenn es nicht bloß äußerlich anhängt, bringt die harmonisch zusammenstimmenden Grundzüge der Zeichnung zur Geltung, und die Zeichnung selbst ist die Darstellung eines einheitlichen und bedeutenden Gegenstandes. Hiernach beurteile man das Verhältnis der obigen Begriffe zu einander.

398. 5. Satz. Die Schönheit ist die strahlende Vollkommenheit als Gegenstand des Erkenntnisvermögens.

Jungmann, Costa-Rossetti, Kleutgen sehen die Schönheit als Gegenstand des Begehrungsvermögens an, aber gewiß mit Unrecht. Die Eigenschaft der Schönheit, Genuß zu bereiten, scheint allerdings dafür zu sprechen, da der Genuß im eigentlichen Sinne nicht dem Erkenntnißvermögen zukommt.

Aber einmal kann das Wort „Genuß" in einem weitern Sinne auch auf das Erkenntnisvermögen angewendet werden. Wie wir die Fähigkeit des Verstandes, das Wahre nicht nur passiv aufzunehmen, sondern thätig zu ergreifen, kaum anders bezeichnen können als durch Ausdrücke, welche eigentlich vom Begehrungsvermögen gebraucht werden (Neigung, Streben, Verlangen, Tendenz, z. B.: unser Verstand dürstet nach Wahrheit): ebenso müssen wir die Befriedigung des Verstandes durch die erfaßte Wahrheit mit dem Worte „Genuß", „Freude" oder ähnlich bezeichnen.

Sodann ist es allerdings wahr, daß der Besitz der erfaßten Schönheit auch im Gemüte, das zum Begehrungsvermögen gehört (Poetik Nr. 168 f.), einen eigentlichen Genuß erzeugt. Die Wirkung auf das Gemüt kennzeichnet ja geradezu die Schönheit gegenüber der „kalten" Wahrheit. Auch können wir die Schönheit, wie die Wahrheit und jedes andere Gut, wirklich erstreben. Wenn wir aber das eigentliche Wesen der Schönheit, den Inhalt des Begriffes, erforschen, so müssen wir von der Wirkung des Schönen absehen, da diese das Dasein, der Genuß den Besitz schon voraussetzt; ebenso müssen wir nicht geltend machen, was eben nichts beweist, daß wir das Schöne (wie das Wahre) mit dem Willen erstreben können.

Es fragt sich, ob wir die Schönheit als eine Art Wahrheit, um der Erkenntnis willen, lieben und suchen, oder aber überhaupt als uns zusagend, als Mittel zu unserem wahren Wohle betrachten. Das erste kennzeichnet die Schönheit.

Dies beweisen zunächst die ihr allgemein beigelegten objektiven Wesensmerkmale. Die Freude, welche sie bereitet, gehört, wie gezeigt, nicht zu diesen; sie ist nur eine subjektive Folge, die in jenen objektiven Eigenschaften begründet liegt und uns darum auch zu deren Erkenntnis führen konnte (oben Nr. 380 ff.); an dieser Stelle aber müssen wir davon absehen, da es sich um die objektiven Wesensmerkmale handelt. Es bleiben nur die Nr. 397 erwähnten Eigenschaften, welche uns das Schöne zunächst zur bloßen Betrachtung, nicht unmittelbar zu unserer Vervollkommnung begehren lassen. Sie brauchen hier nicht wieder aufgeführt zu werden. Das Schöne kann also allerdings ein Gegenstand des Begehrungsvermögens sein, aber in solcher Weise wie die Wahrheit, geht also nur mittelbar unsere ganze Person an, auf deren Wohlfahrt Wille und Gemüt gerichtet sind, unmittelbar aber den Verstand, dessen „Formalobjekt" das Wahre ist. Die Ganzheit, Vollkommenheit, Größe u. s. w. machen den Gegen-

stand auch dann schön, wenn diese Eigenschaften zu unserem Wohle gar nichts anderes beitragen, als daß wir sie als Wahrheit erkennen. „Das Schöne“, sagt der hl. Thomas (Summa 1, 2, q. 27, a. 1 ad 2), „fügt zum Guten (Begehrenswerten) die Beziehung zum Erkenntnisvermögen, so daß man gut nennt, was schlechthin (überhaupt) dem Strebevermögen zusagt, schön aber dasjenige, dessen bloße Erkenntnis gefällt.“ Das Schöne ist also in der Sache eins mit dem Guten, d. h. Begehrungswerten; es ist eben auch ein Gut, aber durch die genannte Beziehung von anderem verschieden. „Die Schönheit“, so sagt derselbe (In lib. sent. 1, dist. 31, q. 2 ad 4 und Summa 1, 39, art. 8 c), „ist nur Gegenstand des Begehrens, insoweit es wesentlich ein Gut (für uns) ist; so ist nämlich auch das Wahre Gegenstand des Begehrens; aber ihr eigentümlich ist die Klarheit („Licht und Glanz der Erkenntnis“ an der zweiten Stelle) und die andern obengenannten Merkmale“ (Harmonie, Proportion, Größe). Darum eignet, so heißt es an derselben Stelle, dem Sohne Gottes insbesondere die Schönheit, nicht dem Heiligen Geiste, weil jene Eigenschaften zunächst auf den Sohn passen, weil er es ist, der (unter anderem) „sein Licht ausstrahlt über alles und in dem alles andere erglänzt“, der Geist hingegen die Liebe, der Genuß, das Glück, die gute Gabe ist, kurz „alles das, worauf sich der Wille erstreckt“ oder was auf eine Verwendung für etwas anderes hinweist.

Man kann also wohl sagen, die Schönheit sei Objekt für Verstand und Wille zugleich, weil natürlich der Wille auch die Wahrheit erstreben kann; ebensogut kann man von jedem erstrebenswerten Dinge sagen, daß es Objekt für Verstand und Wille zugleich sei. Aber „der Schönheit eigentümlich ist die Klarheit“, und diese ist Formalobjekt des Verstandes.

399. Zweiter Beweis. Das Erkenntnisvermögen bezieht sich auf die Eigenschaften des Dinges *an sich*, das Begehrungsvermögen auf die Vorzüge des Gegenstandes rücksichtlich unserer (oder fremder) Wohlfahrt. Daher müssen wir oft wider Willen eine unangenehme Wahrheit anerkennen, eben weil wir ihr objektives Dasein nicht leugnen können; der Wille hingegen strebt nur nach dem, was wir als zu unserer (oder fremder) Wohlfahrt dienlich erachten, und er kann nur dies erstreben. Was an sich vollkommen sei, kommt für das Begehrungsvermögen nicht in Frage, sondern was für uns (oder andere) gut sei. Nun aber eignet die Schönheit den Dingen an und für sich und objektiv. Denn wenn es auch keinen Menschengeist gäbe, so bliebe doch die Schönheit, was sie ist; sie beruht auf der eigenen Beschaffenheit der Dinge und nicht auf der schwankenden Rücksicht, ob dieselben unser Wohlsein fördern. Das Gute also, nach dem wir verlangen (im *engern* Wortsinne), ist, wie der englische Lehrer (Summa 1, 5, art. 4 ad 1) ausführt, Zweck des Strebens, das Schöne hingegen (als solches) nicht Zweck des Strebens, sondern (wenn es subjektiv betrachtet wird) nur eine der *Erkenntniskraft* aufgeprägte

Form, welche den Gegenstand, wie er ist, einfach im Bilde vergegenwärtigt, ohne daß sofort schon daran gedacht zu werden braucht, daß oder ob er zu unserer Wohlfahrt beitrage. Die Schönheit, subjektiv genommen, besteht darum in dem zusagenden Verhältnis zwischen dem Gegenstand und dem sinnlichen oder geistigen Erkenntnisvermögen; denn dies hat seine Freude an dem, was ihm ähnlich ist (*Thom.* l. c.), nämlich an allem in zusagender Weise Beleuchteten, und zwar vor der Überlegung, ob es begehrenswert sei oder nicht. Das zusagende Verhältnis, auf das Auge bezogen, bedeutet nichts anderes als den Abglanz der Vollkommenheit; dem Auge, das ganz für das Licht gemacht ist, sagt eben das angemessen Beleuchtete zu. Die Schönheit muß demnach, wie sie im Geiste sich spiegelt, einfach ein treues Lichtbild des vollkommenen Gegenstandes sein, dessen Urbild die objektive Schönheit, d. h. die sich lichtvoll kundgebende Vortrefflichkeit, ausmacht.

Das Ding an sich prägt zwar sein Bild unserem sinnlich-geistigen Erkenntnisvermögen auf, es bewahrt aber die Schönheit immer noch, wenn auch nur der göttliche Verstand sie wahrnimmt. Wesentlich kommt es ihr also, streng genommen, nicht zu, in Übereinstimmung mit unserem Erkenntnisvermögen zu stehen; aber thatsächlich trifft es zu, eben weil wir thatsächlich existieren. In diesem Sinne muß also der aufgestellte Satz verstanden werden.

Die Vollkommenheit des Schönen an sich nennt man auch die „innere Güte“ desselben, welche nach dem Gesagten als solche noch nicht in Beziehung zu unserem menschlichen Strebevermögen steht; „gut“ (vollkommen) hat hier einen andern Sinn, als wenn wir sagen: der Gegenstand unseres Begehrungsvermögens ist das Gute (nämlich im Gegensatze zur Wahrheit). Jene erstere Gutheit wird, wenn man sie doch auf einen Willen beziehen will, so verstanden, daß sie Gottes Schöpferwillen entspricht: „Gott sah alle Dinge, die er gemacht hatte, und sie waren sehr gut“ (1 Mos. 1, 31).

400. Einen **weitern Beweis** für die Beziehung der Schönheit auf die Erkenntniskraft liefert die Erfahrung. Prüfen wir einmal unser Bewußtsein bezüglich der verschiedenen Klassen schöner Gegenstände. Eine gewisse Regung im Strebevermögen, genauer im Gemüte, als mittelbare und nachfolgende Wirkung der Schönheit, wird allerdings leicht zu beobachten sein. Denn jede Wahrheit, welche die Erkenntniskraft ganz und über Erwarten befriedigt, strömt auf alle Fähigkeiten mehr oder minder über. Wenn z. B. der fleißige Schüler plötzlich die Lösung einer schwierigen mathematischen Aufgabe findet, so erheitert sich sein Gesicht, er reibt sich vor Freude die Hände, springt auf und teilt einem Freunde sein Glück mit u. dgl. Die Schönheit aber ist ja eben eine in strahlendem Glanze erscheinende Wahrheit. Dennoch tritt, wie bei mathematischen Erkenntnissen, so auch z. B. bei der Betrachtung des Meeres, des gestirnten Himmels und anderer Naturschönheiten die Befriedigung der Erkenntniskraft ganz in den Vordergrund. Warum? Weil die Naturschönheiten vom Schöpfer offenbar vorzugsweise für die Anschauung bestimmt sind. Ferner: wer

wollte behaupten, eine Disputa von Raffael wirke nicht vor allem durch Farbe, Zeichnung, Komposition, Harmonie, Einheit und Erhabenheit der Auffassung, kurz durch Eigenschaften, welche Auge und Verstand erfreuen? Zwar zieht alles Schöne auch unser Gemüt, unser Herz an, aber diese Wirkung verschwindet beinahe in der Wonne der Erkenntnis, welche unser Geist aus der Betrachtung der Kunstwerke schöpft. Wir sagen daher in seltenern Fällen, daß wir Liebe oder Neigung zu einem Kunstwerk oder einer schönen Gegend haben, viel öfter, daß wir sie mit Genugthuung betrachten. — Das Reich der Ideen und geistigen Kenntnisse enthält gewiß viel Schönes; aber es ist das Reich der Wahrheit, das unter günstigen Umständen Strahlen der Schönheit in unsern Geist und durch diesen in unsere Phantasie entsendet. Kurz, nur solche Gegenstände, welche nach der Absicht des Schöpfers besonders auf unsere Liebe Anspruch haben, also etwa lebende Personen oder ihre ethischen Vorzüge, wie Güte, Milde, Hochherzigkeit, ebenso die Objekte der übernatürlichen Ordnung, wie Gott und Göttliches, Tugend und Gnade, rufen auch durch ihre Schönheit eine sehr merkliche Liebe in uns wach. Hier wirkt eben die Gutheit mit der Schönheit zusammen; denn solche Objekte haben nicht bloß für die Erkenntnis (Betrachtung), sondern auch anderweitig große Bedeutung, während dies bei den erstgenannten Arten des Schönen nicht zutrifft.

401. 6. Satz. Die Schönheit im allgemeinen ist die lichtvoll erscheinende Wahrheit oder Vollkommenheit, die Schönheit für uns Menschen aber die in sinnlicher Form lichtvoll erscheinende Wahrheit oder Vollkommenheit.

Dieser Satz bedarf nur mehr der Erläuterung und der Anwendung auf die Kunst.

Übersinnliche Wesen und Dinge sind als solche nicht Gegenstand der Kunst; sie können es aber werden, wenn sie durch die Darstellungsweise in den Bereich der sinnlichen Erkenntnis (von Auge, Ohr, Phantasie) hereingezogen werden. An sich und für die Erkenntnis reiner Geister können sie aber schön sein; es muß nur ihre Vollkommenheit, ihr inneres Sein, ihre innere Gutheit, ihre Wahrheit (alle diese Ausdrücke gelten hier für gleich) sich der Erkenntnis in ganz zusagender Weise, gleichsam lichtumflossen, darstellen. In der Betrachtung solcher Objekte empfindet der Mensch wohl eine Teilwirkung der Schönheit, auch ohne daß eine merkliche Befriedigung der sinnlichen Vermögen stattfindet; aber wir nennen dies nicht schlechthin und im gewöhnlichen Sinne Schönheitsgenuß. Doch geschieht es sehr oft, daß die geistige Betrachtung übersinnlicher Dinge Phantasie und Gemüt in angenehme Erregung setzt. So mochte allerdings Archimedes nach Entdeckung des nach ihm benannten Princips, der Gesetze des Hebels u. s. w. nicht minder beglückt sein als ein Beschauer der größten Schönheit; denn was ihn beglückte, war nichts anderes als die in angenehme Sinneseindrücke gleichsam umgesetzte bedeutende Wahrheit.

402. Wollen wir also die besondere Art der Schönheit definieren, welche wir als solche empfinden, so müssen wir sagen, sie sei die in sinnlicher Form lichtvoll erscheinende Wahrheit (Vollkommenheit) oder (mit subjektiver Beziehung) die Geist und Sinn durch ihren Strahlenglanz erfreuende Wahrheit. Statt „erfreuend" dürfen wir gleich „beglückend" einsetzen, weil eben die durch die Schönheit vermittelte Freude als ausnehmend groß oder doch als in ihrer Art vorzüglich rein angesehen werden muß. Die „Freude" besteht zunächst in der Befriedigung der Naturtendenz im (sinnlichen und geistigen) Erkenntnisvermögen; aus ihr ergiebt sich weiter eine Hinneigung des sinnlichen und geistigen Strebevermögens, die sich im Gemüte begegnen (Poetik Nr. 168).

403. Diese ganze „Freude" aber gehört streng genommen nicht zum Wesen der Schönheit; denn sie setzt deren Besitz im doppelten Erkenntnisvermögen schon voraus. Die Freude ist ja im Subjekte, die Schönheit aber im Objekte. Die Schönheit haftet am Seienden, insofern dies hohe Vorzüge, die ihm zusagende Vollkommenheit besitzt und dieselbe gleichsam ausstrahlt, d. h. herrlich offenbart. Die Vollkommenheit nun, natürliche oder erworbene, beruht darauf, daß das Seiende so ist, wie Gott es gedacht und gewollt hat. Hierin liegt die innere Wahrheit und Gutheit, nämlich die Übereinstimmung mit dem göttlichen Denken und Wollen. Die Beziehung auf das menschliche Denken und Wollen ergiebt ein subjektives Element; es wird eben die Erkenntnis und das Begehren in uns von den Dingen erzeugt, während umgekehrt das göttliche Denken und Wollen die Dinge hervorbringt.

404. Die Schönheit *im allgemeinen* kann als Abglanz der innern Wahrheit und Gutheit oder Vollkommenheit definiert werden, aber nicht als lichtvolle Wahrheit oder als großes Gut *für uns*; sie ist dies allerdings, aber sie bliebe selbst bestehen, wenn auch der Mensch nicht wäre. Eher läßt die *geistig-sinnliche*, also auch die Kunstschönheit, diese halb objektive, halb subjektive Definition zu: die Wahrheit oder Vollkommenheit, welche uns gefällt; — nicht aber diese, die Gutheit, welche von uns erstrebt und mit Genuß geliebt wird. Denn die Schönheit ist für uns unmittelbar nicht ein Gegenstand des Strebens, der Liebe und des Genusses. Das alles folgt erst dem Besitze; die Liebe selbst aber hat dann den Charakter der Uneigennützigkeit (oben Nr. 380). Von dieser geistig-sinnlichen Schönheit mag auch gesagt werden, sie bestehe in der Übereinstimmung mit der menschlichen Natur, die an ihr wie an ihresgleichen Vergnügen findet. Auch das oben bezeichnete Merkmal der Schönheit, die „Proportion", beziehen wir vorwiegend nur auf körperliche Dinge.

405. Aus dem Gesagten ergiebt sich einerseits das Verhältnis von Wahr und Gut und Schön in den verschiedenen Anwendungen dieser Begriffe, andererseits die Beschaffenheit derjenigen Schönheit, welche in den schönen Künsten dargestellt wird.

Was den erstern Punkt angeht, so ist alles Seiende irgendwie wahr und gut (dies sind also transcendentale Begriffe), weil das Sein als Gotteswerk auch dem göttlichen Denken und Wollen entspricht. — Was nur Gotteswerk ist, hat auch immer die ihm zukommende Vollkommenheit und weiterhin die entsprechende Schönheit, d. h. Erscheinungsform der Vollkommenheit. Manches in der Natur entbehrt allerdings für unsere beschränkte Anschauung der Vollkommenheit und Schönheit, weil wir entweder die Eigenschaften der Dinge ungenügend kennen, oder das Einzelne außer dem Zusammenhang (der natürlichen und der übernatürlichen Ordnung) auffassen, oder willkürliche Maßstäbe anlegen (z. B. die Gestalt des Pferdes an die des Kameles). In solchen Fällen fehlt für uns auch bei körperlichen Dingen der Abglanz der innern Vollkommenheit.

Menschenwerke, z. B. Kunstschöpfungen, entbehren der wahren Schönheit, wenn sie entweder ihrem Gehalte nach dem Gedanken und dem Willen Gottes nicht entsprechen, oder aber ihr Wesen in der Form mangelhaft ausprägen. Bei aller physischen, geistigen und moralischen Vollkommenheit können natürlich auch Menschenwerke einseitig beurteilt werden, da bei jeder Beurteilung subjektive Verhältnisse die Wirkung des Schönen beeinflussen.

Nicht alles Gute und Wahre ist schlechthin, d. h. als Ganzes schön, weil sich Unvollkommenheit anhängen kann; vielleicht überwiegt die Schönheit nicht einmal die übrigen Eigenschaften. In dem letztern Falle nennen wir den Gegenstand überhaupt nicht schön.

Nicht alles in sich Vollkommene erscheint als solches für jeden Beschauer. Alles Schöne aber ist auch wahr und gut und vollkommen in sich.

Die uns Menschen angemessene Schönheit beruht nicht darauf, daß der Gegenstand für uns begehrenswert, sondern darauf, daß er in sich vollkommen und für uns klar erkennbar sei. Diese klare Erkennbarkeit (lichtvolle Erscheinung) geht sowohl den Verstand als die Phantasie, nach Umständen Auge und Ohr an.

406. Die sinnliche Erkenntniskraft hat indes nur unter der Leitung der Vernunft Anteil an der Schönheit. Sich selbst überlassen würde sie, wie beim Tiere, nur der niedern Begierde dienstbar sein. Erst die Vernunft leitet die höhern Sinne an, sich mit der bloßen Kenntnisnahme ohne die Aussicht auf anderweitige Befriedigung zu begnügen. Ein Haustier durchstöbert ein Blumenbeet oder lauscht auf die Töne der Musik nicht um des uneigennützigen Vergnügens willen, welches die Schönheit gewährt, so wenig wie der Bär seine mimischen Bewegungen aus Freude an seiner Kunst ausführt. Der Mensch hingegen hält die äußern Sinne, wie auch die Phantasie, dann noch in der Anschauung der Gestalten und Farben, in der Belauschung der Melodien und Harmonien oder in der Ausführung von Gebärden beschäftigt, wenn kein Gewinn oder Lohn mehr winkt. Im Dienste des Geistes wird so die sinnliche Erkenntniskraft zu einer gewissen (materiellen, nicht bewußten) Beurteilung und Würdigung des Verhältnisses, in welchem die Schönheit der Form zum Organe steht, erhoben, ähnlich wie durch den Instinkt zur (materiellen, nicht bewußten) Abschätzung des Zweckmäßigen. Denn wie der Vogel die Halme herbeiträgt und zum Neste ordnet, ohne daß die Annehmlichkeit ihn dazu reizt, als ob er ein bewußtes Verständnis von der Zweckmäßigkeit hätte (s. oben Nr. 376): so wird z. B. unser Auge unter Leitung des Geistes an eine schöne Zeichnung, die ihm keinen besondern Reiz bietet, so gefesselt, als ob es eine bewußte Erkenntnis der farblosen Schönheit hätte. Der vernünftige Geist nämlich, dessen Gegenwart wir im lebhaft forschenden, freudig belebten Blicke erkennen, hat das Organ zur Teilnahme am Schönheitsgenuß emporgehoben und befähigt.

Sehr gut sagt der hl. Thomas (Summa 1, 2, q. 31 6 c.), es sei des Menschen Vorrecht, die Erkenntnis als solche für ein Gut zu halten, während die Tiere alle

Sinnesthätigkeit auf den Nutzen und daher alle Erkenntnis auf die niedern Sinne beziehen. Somit überträfen die Freuden des Gesichtssinnes im Menschen, insofern er denselben der Vernunft dienstbar mache, jede andere sinnliche Freude in der Art, wie die geistigen Freuden den sinnlichen Genuß überträfen. Anderswo (Summ. 1, 2, q. 27, a. 1 ad 3) sagt er: „Diejenigen Sinne haben die nächste Beziehung zum Schönen, welche am klarsten erkennen, nämlich Gesicht und Gehör im Dienste der Vernunft; wir reden ja von der Schönheit der sichtbaren Gegenstände und von der Schönheit der Töne.“ Und an einer dritten Stelle (1, q. 5, a. 4 ad 1): „Das Schöne hat Bezug auf die Erkenntniskraft. Denn schön heißt, was dem Gesichtssinn (dem Auge) gefällt. Es besteht also das Schöne in dem rechten Verhältnis, weil ja der Sinn seine Freude an Dingen hat, die im rechten Verhältnis stehen und so ihm ähnlich sind. Denn der Sinn wie jedes Erkenntnisvermögen [z. B. die Phantasie] urteilt nach Art der Vernunft.“

407. Was hier von dem Verhältnis des Schönen zu unsern Fähigkeiten und von der gemeinsamen Thätigkeit des Sinnes und der Vernunft bemerkt wird, giebt die Antwort auf Fragen wie diese: Wie kann eine Rose, wie der Abendstern, wie ein bereifter Baum im Sonnenscheine Gegenstand des eigentlichen Schönheitsgenusses sein, da diese Objekte dem Geiste nur wenig Stoff zur Betrachtung bieten oder doch bereits schön genannt werden, bevor wir uns einer geistigen Betrachtung bewußt werden? Antwort: Hier ist der Schönheitsgenuß scheinbar ein vorwiegend sinnlicher, er stützt sich aber, nach dem Gesagten, auf eine gleichzeitige Thätigkeit der Vernunft, die vielleicht noch nicht über sich selbst reflektiert und keinerlei höhere Betrachtungen anstellt, sondern mit dem Sinne ganz in die unmittelbare Anschauung des Gegenstandes versenkt ist und, wie der Sinn, gleichsam nur zu sagen scheint: Das sagt mir zu, das behagt mir, es ist wie für mich geschaffen. Ein Tier geht an solchen Schönheiten gleichgültig vorüber — ein Zeichen, daß im Menschen doch in Wahrheit vor allem der Geist thätig ist, und der Sinn nur in dessen Dienste.

Ähnlich löst sich die andere Frage: Wie kann eine Zeichnung schön heißen, da der Sinn in ihrem Anblick keinen Genuß findet? — Antwort: Hier wiegt die geistige Thätigkeit entschieden vor; aber der Sinn lernt unter Leitung der Vernunft an den gesetzmäßig gezogenen Linien Freude haben; das Auge strahlt diese Freude wieder.

Ebenso diese dritte Frage: Wie kann die Mutter ihr Kind trotz mancher körperlicher Mängel schön finden? — Antwort: Sie sieht in ihm ihr schönes Ebenbild und weiß das Auge an die Züge des Ebenbildes und die wahre Schönheit des Kindes so zu fesseln, daß es die Mängel kaum gewahr wird.

408. Der Kunst liegt es ob, für die harmonische Befriedigung der geistigen und sinnlichen Vermögen zu sorgen: sie thut es durch Wahrheit, bedeutenden Inhalt, insbesondere aber durch ein solches Maß sinnlicher Schönheit, daß die innere Vollkommenheit des Gegenstandes ihre Wirkung thue. Sie hat das Recht, die der Wirklichkeit in der That oder scheinbar anhaftenden Mängel zu tilgen und so die Natur, deren Leben sie immer nur unvollkommen nachahmt, durch andere Vorzüge zu übertreffen. — Die Kunstfertigkeit, welche uns aus einer künstlerischen Leistung entgegenstrahlt, ist auch selbst eine neue hohe Schönheit: sie spiegelt die geistige Überlegenheit und die körperliche Geschicklichkeit des Künstlers wieder. Beide treten schon bei der einfachen Nachahmung der Natur und des Lebens zu Tage, in herrlicherem Glanze aber bei der Darstellung der Gegenstände des geistigen, ethischen und religiösen Gebietes, sowie bei der Zusammensetzung zerstreuter Schönheitselemente zu einem freien, von dem Geiste des Künstlers mit reichem Inhalte ausgestatteten Kunstgebilde. Das Darstellungsmittel der Einzelkunst, z. B. Wort, Ton, Farbe, fordert die Umsicht und Geschicklichkeit des Meisters noch besonders heraus.

409. Einteilung des Schönen. Aus dem Vorausgehenden ist klar, daß das Schöne entweder geistig ist (Gott, die Engel, der Menschengeist an sich, die Idee) oder geistig-sinnlich (der Mensch, die im Naturding oder in der Kunst oder in der Phantasie verkörperte Idee). Hiernach umgrenzt und gliedert sich das Gebiet des Schönen und der Stoff der schönen Kunst: Körperwesen, Mensch und Geist. Hält man nach den gegebenen Gesichtspunkten Umschau in Geschichte und Erfahrung, so stellt sich eine Fülle von Schönheit dar, die teils der Schöpfer zur Freude seiner Geschöpfe, teils der Mensch zu eigener Freude geschaffen hat, und die Rolle, welche die Schönheit in Welt und Leben spielt, wird daraus klar. Ganz rein und unvermischt tritt die Schönheit in der schönen Kunst auf; sonst erfüllt das Schöne mehrere Zwecke zugleich.

410. Manche Arten des Schönen zeigen außer dem allgemeinen Gepräge (einer lichtvollen Erscheinung des innerlich Vortrefflichen) noch einen besondern Charakter, indem eine der Grundeigenschaften leuchtender als andere hervortritt.

Eine gewisse Größe muß jede Schönheit haben (oben Nr. 397); denn es soll sich in ihr eine Vollkommenheit siegreich geltend machen. Diese Größe bedeutet ein hohes Maß äußerer und innerer Vorzüge, gleichviel welcher Art sie sind. Größe der Ausdehnung, der Kraft, des Reichtums u. s. w., kurz eine Auszeichnung vor Dingen derselben oder ähnlicher Gattung zieht unsere Aufmerksamkeit auf das Schöne. Doch betrifft die Größe als Eigenschaft des Schönen immer die Sache, und zwar als Ganzes, nicht die besondere Erscheinungsform (die Klarheit) noch die Ordnung der Teile (die Proportion). Ein Vollmaß der Größe nun macht das Erhabene aus. Dieses „erhebt" sich merklich über alles oder doch über die dem Gegenstande wesentlich zukommende Größe, hat das Gepräge des Außerordentlichen, Überragenden. Auf uns bezogen, erscheint es als ungewohnt, staunenswert, oft als unermeßlich, unendlich. Das Göttliche ist immer erhaben, weil die Vollkommenheit einen höhern Grad nicht erreichen kann; es ist das schlechthin Unvergleichliche. Sonst erweist sich das Erhabene als das andere Dinge seiner Art oder verwandter Art Überragende. Es kommt beim Erhabenen wie bei aller Schönheit immer sowohl der Inhalt als die Form in Betracht; denn auch die Erhabenheit muß lichtvoll erscheinen, wenn sie auch nicht gerade von dieser Erscheinung, sondern vom Inhalt ihren Namen hat. Der Torso des Herkules, der als Zeuge übermenschlicher Körperkraft dasteht, ist erhaben; der Moses Michelangelos prägt den starken Geist des Führers eines hartnäckigen Volkes aus; ein gotischer Dom zieht unser Herz über alles Irdische empor. — Die unwiderstehliche Sieghaftigkeit Alexanders und die noch größere des Todes spricht sich in den Worten aus:

„Er drang bis zu den Enden der Erde, empfing die Beute von einer Menge Völker, und die Erde schwieg vor seinem Angesichte . . . und danach sank er auf das Todesbett und wurde gewahr, daß er sterben müsse" (1 Makk. 1, 39 ff.).

Erhaben und erhebend ist die Unendlichkeit:

„Unendlichkeit! wer misset dich?
Bei dir sind Welten Tag', und Menschen Augenblicke.
Vielleicht die tausendste der Sonnen wälzt sich jetzt,
Und tausend bleiben noch zurücke.
Wie eine Uhr, beseelt durch ein Gewicht,
Eilt eine Sonn', aus Gottes Kraft bewegt;
Ihr Trieb läuft ab, und eine zweite schlägt.
Du aber bleibst und zählst sie nicht . . .
Ich häufe ungeheure Zahlen,
Gebirge Millionen auf;
Ich wälze Zeit auf Zeit und Welt auf Welten hin,
Und wenn ich an der Mark des Endlichen nun bin
Und von der fürchterlichen Höhe
Mit Schwindeln wieder nach dir sehe.
Ist alle Macht der Zahl, vermehrt mit tausend Malen,
Noch nicht ein Teil von dir;
Ich tilge sie, und du liegst ganz vor mir." Haller.

Dem Erhabenen sind verwandt das Wunderbare, Heroische, Tragische (in der Kunst), das Majestätische, Kraftvolle, Kühne, Edle (im engern Sinn, als Seelenadel) u. s. w.

411. Vorzüglich auf erhöhter Klarheit der schönen Erscheinung beruhen das Prächtige, Herrliche, Würdige, Romantische; in der Darstellung (und deren Fluß) das Melodische, Feierliche, Pathetische (besonders von der Schilderung der sittlichen Stärke im Leiden), das Humoristische, Naive, das Witzige u. s. w. Einigen Anteil haben an der Schönheit noch das Neue, Überraschende, Spannende, Interessante; denn gewinnt auch dabei die Sache nicht, so steigert sich doch die Aufmerksamkeit auf dieselbe und sichert so die Wirkung der Schönheit.

412. Endlich kann das Verhältnismäßige in dem Schönen eine vorteilhafte Steigerung erfahren. Ein günstiges Verhältnis des Gegenstandes zum betrachtenden Subjekt bedingt das Sympathische, Entzückende, Bezaubernde, Reizende und alles, was sich fühlbar anschmiegt und einschmeichelt, wie das Anmutige (Sanftschöne), das Annehmliche (sinnlich und geistig Angenehme) und das Rührende (leidende Schönheit); schon die Benennung all dieser Arten weist auf ein betrachtendes Subjekt hin.

413. Ergiebt sich die Verhältnismäßigkeit aus der Verbindung der Teile des Gegenstandes selbst, so unterscheidet man das durch Komposition Ausgezeichnete von dem einfach Wohlgeordneten. Aber während die Klarheit naturgemäß eine Ausstrahlung innerer Vollkommenheit ist, und die Größe naturgemäß auch herrlich in die Erscheinung tritt, beide Merkmale also leicht für die ganze Schönheit (die strahlende Vollkommenheit) gesetzt werden können, erscheint umgekehrt die Ordnung als ein rein formeller Vorzug, den oft die gleichgültigsten Dinge aufweisen, und wird daher nicht

leicht der ganzen Schönheit gleichgestellt; man sieht sie als ein Element derselben an und findet sie außerdem ganz vorwiegend in räumlichen und zeitlichen, weniger in geistigen Verhältnissen. Das Symmetrische oder Rhythmische z. B. wird nicht als besondere Art des Schönen, sondern als Eigenschaft des räumlich oder zeitlich Ausgedehnten, es sei schön oder nicht, angesehen.

414. Mehr im philosophischen als im gewöhnlichen Sprachgebrauche wird doch zuweilen die Schönheit als Wohlordnung oder als Einheit in der Mannigfaltigkeit bezeichnet. Man denkt dann an Dinge, welche thatsächlich schön sind, aber insbesondere eine so bewunderungswürdige Ordnung und Einheit aufweisen, daß dieser Vorzug dem Denker, der mehr auf das Ganze als auf die Teile schaut, weitaus die größte Befriedigung gewährt. Solche Objekte sind die lebenden Organismen (in ihrem kunstvollen Aufbau betrachtet), die Naturreiche und Naturgesetze (in ihrem Zusammenhange), das sichtbare Weltgebäude (besonders die Sternenwelt), großartige Institute, wie Staat, Kirche, Orden. Es ist nicht sehr zu verwundern, daß ein Denker wie Augustin schreiben konnte: „Nichts ist geordnet, ohne schön zu sein." Allein man könnte diesen Satz doch eher umkehren, obschon er auch so nicht unangreifbar wäre. Augustin selbst sagt anderswo genauer (und der hl. Thomas nach ihm wiederholt): „Alle Körperschönheit beruht auf dem Zusammenstimmen der Teile und einem gewissen Farbenreiz"; der Farbenreiz erinnert hier an die innere Vollkommenheit, deren Offenbarung er naturgemäß ist.

Ähnlich verhält es sich mit der Definition der Schönheit als „Einheit in der Mannigfaltigkeit". Sie setzt in dem Gegenstande schon Teile voraus und bezieht sich auf eine sehr kunstvolle Einheit bei großer Verschiedenheit und Zahl der Teile. Die größten Gotteswerke in der sichtbaren Schöpfung und die größten Menschenwerke erregen ja durch die Gesetzmäßigkeit, welche die mannigfachsten Teile zu einem Ganzen verbindet, am meisten unsere Bewunderung. Bei den bedeutendsten Kunstwerken wird der Kenner gleichfalls zumeist auf die Komposition sehen. Was gilt ihm ein Epos, ein Drama, was ein Musikstück, ein historisches Gemälde, was eine plastische Gruppe oder ein mächtiger Bau, wenn er die Einheit und Geschlossenheit im Ganzen vermißt? Dennoch nennt man eine armselige Hütte nicht schon darum schön, weil ihre Zusammensetzung aus vielen Teilen und ihre Ausstattung mit verschiedenen Möbeln der einheitlichen Bestimmung entspricht. Es gehört immer eine gewisse Vortrefflichkeit des Wesens und Inhaltes und einiger Glanz der Erscheinung zu der Schönheit.

415. Immer werden, wie oben gesagt, als bloße Eigenschaften oder **Elemente des Schönen** andere Verhältnisse angesehen:

a) Die Symmetrie oder das Ebenmaß, eine Grundbedingung aller im Raum ausgedehnten Schönheit. Zwei Seiten eines Gegenstandes oder

auch zwei, drei oder mehr Teile, von einer Mitte aus bemessen, entsprechen sich quantitativ, d. h. der Ausdehnung und Gestalt nach. Die Mitte selbst wird oft als ein Drittes, ein Binde- oder Krönungsglied besonders ausgezeichnet. Beispiel: die menschliche Gestalt mit dem krönenden Haupte und an diesem die überragende Stirn; die Stirnseite eines Gebäudes mit dem Portal oder Giebel in der Mitte; ein Altar, beiderseitig vom Tabernakel gleich gebildet, gleich beleuchtet, gleich geschmückt. Die Symmetrie ist uns unter anderem bei Besprechung der Periode (Stilistik Nr. 52 ff.) und wiederholt in der Poetik (z. B. Nr. 178) begegnet. Sie darf als bloße Formschönheit sich nicht einseitig vordrängen, nicht einmal in der Baukunst. Das Hervortreten des erwähnten Mittelgliedes aber unterbricht die eintönige Doppelseitigkeit; ebenso die Ersetzung der quantitativen Gleichheit durch eine bloß qualitative, d. h. durch das Bedeutungs-Übergewicht (z. B. wenn ein kurzer Flügel mit einem Turm einem langgestreckten entspricht, oder wenn auf einem Gemälde ein Fürst oder Feldherr die eine Seite einnimmt und eine Anzahl Räte oder Offiziere die andere).

Oft genügt eine beliebige (nicht willkürliche, sondern sachlich begründete) Gliederung in zwei bis vier, aber nicht zu viele Teile. Freier Wechsel in der Anordnung macht zu Zeiten ebendarum einen günstigen Eindruck, weil er uns von dem strengen Gesetze befreit. Es giebt aber auch andere sehr angenehme Verhältnisse, so gut wie es außer der geraden Linie und dem Kreise noch mancherlei andere Linien giebt, die gefallen, selbst wenn man das in ihnen verkörperte Gesetz nicht klar erkennt.

Berühmt ist das in Natur und Kunst so häufig vertretene Gesetz des goldenen Schnittes, wo sich der kleinere Teil einer Linie zum größern wie dieser zum Ganzen verhält. Annähernd ergiebt dies für die Teile eines achtteiligen Ganzen das Verhältnis von 3 : 5. Für fünf Teile eines Ganzen ist das Verhältnis ungefähr $2 : 3^1/_6$. Daher wird, um ein alltägliches Beispiel anzugeben, der Rücken gebundener Bücher meist in fünf Felder geteilt und der Haupttitel über dem dritten Feld aufgedruckt; die Teilung in drei Felder mit symmetrischer Scheidung durch den Titel in der Mitte gefällt weniger. Auf volle Genauigkeit der Verhältnisse des goldenen Schnittes kommt es weniger an, sondern darauf, daß das Ganze weder in gleiche noch in allzu ungleiche Teile zerfalle; jene Teilung ergäbe vollkommene Symmetrie, der man ausweichen will, diese ein auffallendes Mißverhältnis, die Zahlen 3 : 5 : 8 oder 2 : 3 : 5 setzen dagegen den kleinern Teil zum größern und weiter diesen zum Ganzen in ein zwar freies, aber nach zwei Seiten vermittelndes Verhältnis.

416. b) Eurhythmie oder Rhythmus ist gesetzmäßiger Abfluß der Zeit. Tanz, Musik und Poesie, die in der Zeit sich bewegenden Künste, fordern eine ebenso genaue Gliederung nach Zeiteinheiten (Takt und Me-

trum!), wie Architektur, Malerei und Plastik nach Raumeinheiten. In der Natur erscheint der Rhythmus seltener (z. B. im Anschlag der Wasserwelle ans Ufer, im Ton oder Gesang mancher Vögel), häufiger die Symmetrie. Der Rhythmus trägt darum mehr das Gepräge der Künstlichkeit und wirkt nur aus dem Grunde nicht so ermüdend, weil er nicht unbewegt, wie die Symmetrie, vor Augen steht, sondern mit der Zeit rasch vorübereilt. Dennoch finden es auch die Künste der Bewegung zuweilen angemessen, die Strenge des Gesetzes zu mildern oder zu unterbrechen (freier Rhythmus).

Symmetrie und Eurhythmie werden öfters mißbräuchlich, jene von den Künsten der Zeit, diese von den Künsten des Raumes ausgesagt.

417. c) Harmonie oder Einklang. Diese Eigenschaft des vielteiligen Schönen bezieht sich auf den Charakter des Ganzen. Sie schließt nicht nur die Einheit, sondern insbesondere die äußerlich gefällige und innerlich bedeutsame Abstufung in der Gliederung des Ganzen ein. Bei der Malerei z. B. kommt die Verteilung und Abtönung der Farben in Frage; bei der Musik die Tonalität (Beziehung der auf- und absteigenden Töne auf einen Grundton oder Grundakkord), die Durchführung des Motives, der Zusammenklang der verschiedenen Stimmen; in der sprachlichen Darstellung die Folgerichtigkeit der Charakterzeichnung, die Einhaltung des „Tones", überhaupt die Angemessenheit; in der Baukunst die Zusammenfügung des Ganzen aus den Grundmaßen, das Hervortreten des Bedeutenden vor dem minder Wichtigen und die Einheit des Stiles. Kurz, es handelt sich um das Doppelverhältnis jedes Teiles zu den andern und zum Ganzen.

418. Gegensatz des Schönen. Das Unschöne, besonders wenn es charakteristisch ist, ja sogar das Häßliche mischt sich gewöhnlich und oft ganz wirksam dem Schönen bei. Zuvörderst kann nämlich weder die Natur noch die Kunst immer nur reine Schönheit bieten. In der Zusammensetzung eines vielteiligen Ganzen muß manches zur Vermittlung und zu Übergängen dienen, was uns an sich gleichgültig läßt. Sodann dient die Natur immer und die Kunst sehr häufig zugleich andern Zwecken, oder wird durch zufällige Umstände an der Darstellung der reinen Schönheit gehindert. Nur bezüglich des letztern Grundes sagt Horaz von der Dichtkunst:

„Fehler giebt es indes, die billig Verzeihung erheischen:
Weder die Saite giebt immer den Ton, den die Hand und das Herz will,
Sondern erklinget oft tief, wo man forderte höhere Töne,
Und es trifft auch der Bogen nicht immer das Ziel, das erwünschte.
Doch wo das meiste erglänzt im Gedichte, da sollen geringe
Makeln mich nicht abschrecken, die teils nur Zerstreuung verschuldet,
Teils auch die menschliche Schwäche nicht wirksam zu hindern vermocht hat."

Die Mängel sind oft auch nur scheinbare; sie haben nicht selten den Reiz der Abwechslung oder des Kontrastes, in der Kunst auch den der

Natürlichkeit und Unabsichtlichkeit. Wer wollte so einseitig sein, in einer schönen Gegend oder auch in einem figurenreichen Gemälde nichts als Regelmäßigkeit, Vollkommenheit und ausgeprägte Schönheit sehen zu wollen? Würde er nicht, wenn er es so fände, die Wahrheit vermissen?

419. Insbesondere hat das Charakteristische, wenn es auch nicht ausgesprochene Schönheit ist, Berechtigung. In der Darstellung desselben offenbart sich das Talent des Künstlers, die Beobachtungsgabe und Kunstfertigkeit, nicht selten in hohem Grade, und kein Künstler wird es sich nehmen lassen, gelegentlich einmal solche Gegenstände, sei es selbständig für sich, sei es mindestens als Teile eines größern Werkes, zu bearbeiten. Es kommt hier in der Darstellung eine wirkliche Schönheit des menschlichen Geistes zur Erscheinung und breitet ihren Glanz über den an sich gleichgültigen Gegenstand aus, ganz abgesehen davon, daß er, wenn neu und interessant, immer dem Schönen entfernt verwandt ist (siehe oben Nr. 411). Die Verwandtschaft wird größer, wenn gewisse Beziehungen des Gegenstandes ihm Bedeutung geben; z. B. ist die treffende Darstellung der Eigenheit eines großes Mannes oder Volkes nicht nur um der Wahrheitstreue willen, sondern auch wegen der Erinnerung an andere wirklich schöne Eigenschaften immer willkommen. Dies läßt sich aber auf viele ähnliche Verhältnisse anwenden. Ein gutes Stück Realismus dieser Art hat in der Kunst volle Berechtigung, solange er sich nicht allzu breit macht. In der Malerei z. B. entbehrt das niederländische Genre, auch wo keinerlei eigentliche Schönheit vorgestellt wird, seines Reizes gewiß nicht, wenn man es gelegentlich unter andern Bildern antrifft. Wer wollte so manche realistische Scenen und Charaktere Shakespeares oder die Heidebilder der Annette von Droste missen?

420. Das Häßliche leitet seine Berechtigung zum Teil auch von dem Werte der Charakteristik, mehr aber von der Kontrastwirkung ab. Wirksame Gegensätze, die gegeneinander abstechen, heben sich wechselweise, wie Weiß und Schwarz unter den Farben. Die Schönheit gewinnt also durch den Abstich des Häßlichen in ihrer Nähe.

Ein minderer Grad von Häßlichkeit liegt in der Versäumung einer Formschönheit, die man mit Recht erwarten zu können glaubt, zu Gunsten des Inhaltes oder eines außerästhetischen Zweckes. Es giebt im Leben und in der Kunst eine „löbliche Nachlässigkeit", welche den Flitter des äußern Putzes über Gebühr verachtet, aber darum nicht mißfällt, weil höhere Vorzüge durch den Gegensatz nur um so deutlicher hervortreten. Überhaupt zieht die Sorge für das Sachliche und Wesentliche die Aufmerksamkeit von der äußern Form in verzeihlicher Weise ab, während umgekehrt die ängstliche Besorgung der Form auf Kosten des Inhaltes (die Überladung) den gerechten Unwillen des Kenners erregt. In Werken der religiösen Kunst verdient die angemessene Rücksicht auf den praktischen Zweck der Erbauung, ein gewisses Überwiegen des Inhaltes und die Verzicht-

leistung auf eine mehr weltliche Formschönheit eher Lob als Tadel. Man mag da immerhin vom einseitig künstlerischen Standpunkt die Mängel, wenn es wirklich solche sind, hervorheben; doch liegt schon in der sinnigen Art, in der z. B. ein Baumeister, Bildhauer oder Maler den Zweck der Kunst mit den praktischen Zwecken verbindet, auch wieder eine Schönheit. Viel bedenklicher ist jedenfalls das Heraustreten aus dem ästhetischen Gebiete, um den Sinnen desto wirksamer zu schmeicheln. — Formelle Häßlichkeit an Naturdingen kann meist als charakteristisch behandelt werden und so Gefallen erregen.

421. Gehen wir zu dem inhaltlich Häßlichen über, so darf dies natürlich nie ohne Grund und Bedeutung, einfach wie ein Schmutzflecken auf einem weißen Gewande, auftreten. Aber es kann zur vollen, wahren Ausgestaltung eines schönen Gegenstandes gehören, daß auch einige Mängel zu Tage treten; so z. B. bei einem dramatischen Charakter. Eine solche Darstellung des Häßlichen ist im allgemeinen unvermeidlich. Schon die bloße Charakteristik desselben kann für sich, in gewissen Schranken, gefallen. Vor allem aber wird der Gegensatz, in den das Häßliche zum Schönen tritt, die Darstellung desselben rechtfertigen; denn wir messen die Schönheit alsdann nach der gegenüberstehenden Häßlichkeit und würdigen sie um so besser. Auch findet die Häßlichkeit bei diesem Vergleiche die gebührende Verachtung, zumal wenn sie geradezu dem Gelächter preisgegeben wird.

Das Lächerliche ist eben nichts anderes als eine Art des Häßlichen, nämlich eine Ungereimtheit, über die man, weil sie nicht mit besonderem Schaden oder Leiden verbunden auftritt, anständigerweise lachen darf. Die Komik, die Posse, die Parodie und Travestie, teilweise auch die Satire, haben das Lächerliche zum Gegenstande. Es bildet auf dem Gebiete des Häßlichen, als klein und verächtlich, einen Gegensatz zum Erhabenen, sowie in anderer Weise, nämlich durch ungefällige Größe, das Furchtbare, Greuliche, Plumpe. Die Komik und Karikatur reizt auch durch die Größe der Übertreibung zum Lachen.

Das Häßliche liegt auf dem Gebiete der Natur, der Kunst, des Geistes oder der Sitte: es ist an sich garstig, zweckwidrig, entartet — oder widerspricht den Regeln der Kunst, z. B. durch Verzeichnung in der Malerei, falsche Darstellung des Gesetzes der Schwerkraft (Dynamik) in der Baukunst, rhythmische und harmonische Fehler in der Musik — oder den Regeln der Vernunft durch Störung und Irrung des Geistes — oder endlich den Regeln der Sitte durch Leidenschaft und Laster.

Die allgemeine Regel für die künstlerische Behandlung des Häßlichen ist: Es hat keine Geltung für sich zu beanspruchen, muß also aufgewogen, überwunden und sozusagen getilgt werden.

c) Die schöne Kunst.

422. Geschichtliches. Die oben (Nr. 368 ff.) festgestellte Umgrenzung der Kunst, wie dieselbe von der Ästhetik einer wissenschaftlichen Behandlung unterzogen wird, könnte im Grunde genügen. Wir dürften daher sofort zur Einteilung und nähern Behandlung der ästhetischen Kunst übergehen. Allein es ist längst, ja im Grunde von der Wiege der eigentlichen Kunstwissenschaft an, Gebrauch gewesen, immer oder meistens von schönen Künsten zu reden. Vielleicht sagt diese Bezeichnung nichts wesentlich Neues und könnte entbehrt oder ersetzt werden; aber es wird, wie aus jener Thatsache selbst zu schließen, zur Kennzeichnung der ästhetischen, d. h. der in der Ästhetik zu besprechenden Kunst doch nicht unwichtig sein, sie als die „schöne" Kunst besonders ins Auge zu fassen. Man hat diese Benennung von derjenigen Eigenschaft der Künste entlehnt, welche vorzüglich oder ausschließlich die Aufmerksamkeit auf sich zog.

Bei dem etwas schwankenden Sinne des Wortes „Schönheit" mag die Entscheidung nicht immer leicht sein, nach welcher Seite hin denn die ästhetischen Künste dadurch gekennzeichnet werden sollen. Heydenreich (System der Ästhetik, 1790) drückt sich darüber folgendermaßen aus: „Die Benennung ‚schöne Künste' ist äußerst vag und nichtssagend. Am vorteilhaftesten erklärt, bedeutet sie Künste, deren höchster, letzter Zweck bei ihren Darstellungen ‚Schönheit' ist. Allein dadurch bin ich um nichts klüger. Denn Schönheit in der Kunst heißt im allgemeinen nichts anderes als höchste Vollendung, Vollkommenheit. . . . Das Prädikat ‚schön' ist für die Künste schlechterdings nicht charakteristisch . . .; es giebt nichts Bestimmtes zu denken und läßt es also der Willkür anheimgestellt, was sich ein jeder darunter denken wolle." Er schlägt dann die Benennung „Künste der Empfindsamkeit" oder „Künste der Empfindung und Phantasie" vor.

Es hat wohl seine Richtigkeit, daß viele Ästhetiker an nichts anderes als an die höhern oder vollkommenern oder bedeutendern Künste gedacht haben, und damit ist allerdings wissenschaftlich wenig geholfen. Die von Heydenreich vorgeschlagene Bezeichnung dagegen hat einen bestimmtern Sinn. Die Künste, welche in den Bereich der Ästhetik fallen, schöpfen ihre wesentliche Kraft zwar aus dem Borne des denkenden Geistes, beschäftigen sodann irgendwie auch die äußern Sinne, gestalten sich aber eigentlich aus in Phantasie und Gemüt. Viel weniger ausschließlich als in Wissenschaft und Handwerk arbeiten in ihnen Verstand und Hand. Allein es fragt sich heutzutage nicht so sehr, wie man die ästhetischen Künste mit andern angemessenen Namen belegen könne, sondern, wodurch der nun einmal eingebürgerte zu rechtfertigen sei.

Die Festsetzung eines Sprachgebrauches hat immer seinen guten Grund in der thatsächlichen Auffassung von dem Gegenstande, um welchen es sich handelt. Es hat sich also thatsächlich mehr oder weniger bewußt die „schöne"

Seite der Kunst als die für die Beurteilung maßgebende, als die durchaus oder doch vorwiegend wesenbestimmende all jenen Ästhetikern aufgedrängt, welche ihre Wissenschaft der „Lehre von der schönen Kunst" gleichgestellt haben. Diese Anschauung selber aber wird, wenn nicht ein allgemeiner Irrtum klar nachzuweisen ist, als eine richtige gelten müssen. Worin also findet sie ihre Begründung?

423. Höhere Kunst und Schönheit. Vier Eigenschaften erschöpfen das Wesen der Schönheit: Vollkommenheit im Ganzen, Geistigkeit im Gehalt, Glanz in der Form, endlich Adel in der Beziehung (nämlich auf den reinen Genuß der Anschauung). Eben diese Eigenschaften kommen nun auch der höhern Kunst zu, d. h. der Kunst in einem engern, vergeistigten Sinne, wie sie die Ästhetik gemäß ihrer historischen Entwicklung und in Übereinstimmung mit dem vorherrschenden Sprachgebrauche zum Gegenstande ihrer Untersuchung macht. Denn wie die Schönheit ausschließlich aus den innern und äußern Vorzügen der Dinge erblüht (oben Nr. 393), so bedeutet auch die Kunst, selbst das Kunsthandwerk, eine das gewöhnliche Maß übersteigende Vortrefflichkeit der Leistung; Schönheit und Kunst sind gleich ehrenvolle und lobende Benennungen. — Die Schönheit ist geistig in ihrem Gehalt und spricht in erster Linie zum Geiste, so sehr, daß dort keine Erkenntnis der Schönheit stattfindet, wo die Thätigkeit eines geistigen Prinzips fehlt (oben Nr. 380). Mit der Kunst verhält es sich ebenso. Das Tier besitzt so wenig eine Kunst, wie es die Schönheit würdigt; die Kunst ist also eine Offenbarung des vernünftigen Geistes. — Weiterhin muß der Glanz der Erscheinung als die eigentliche Blüte der Schönheit angesehen werden (oben Nr. 395. 401). Nicht viel anders ist es bei der Kunst; Formgebung und auf den höhern Stufen eine vorzügliche Formwirkung zeichnet sie wesentlich aus. — Wenn man schließlich der Schönheit jenen reinen Adel nachrühmt, sich jedem gemeinen Gebrauche und der rohern Begierde zu entziehen und gleichsam nur aus der Ferne ihre unberührten Vorzüge zur Anschauung und Bewunderung darzubieten (oben Nr. 381): so hat auch die höhere Kunst nicht die Befriedigung des Bedürfnisses, sondern des freien Wohlgefallens zum Ziele; ihre Werke wollen nicht zu irgend einem Zwecke gebraucht, sie wollen gleichsam nicht einmal berührt, sondern geschaut und gepriesen werden. Nur genau ebenso wie die Schönheit giebt auch die höhere Kunst sich, ohne Beeinträchtigung ihrer Würde und Reize, mittelbar zur Dienerin für höhere Zwecke her. Das ergiebt einen weitern Grund, warum die Redekunst (ebenso die Erziehungskunst u. ä.), welche unmittelbar einen praktischen Zweck hat, von der Ästhetik ausgeschlossen wird; die Musik und Poesie hingegen, welche zunächst nur Darstellung der Schönheit und Wohlgefallen an der bloßen Betrachtung derselben bezwecken, angemessen als zur Ästhetik gehörig betrachtet werden. Die Schönheit stellt sich demnach geradezu als Doppelgängerin und Zwillingsschwester der höhern Kunst dar; beide tragen

gleiche Züge und leihen sich wechselseitig ihren Schmuck, ja, um außer dem Bilde die volle Wahrheit zu sagen, sie durchdringen und verschmelzen sich zu unauflöslicher Einheit.

424. So scheint es denn durchaus angemessen, in der Ästhetik die höhern Künste als durch das Band der Schönheit verbunden, als Grazien, welche ihre weißen Hände verschlingen, anzusehen. Möglich, daß bei der ausschließlichen Rücksicht auf die Schönheit diese oder jene Seite einer Einzelkunst (z. B. der Baukunst, der kirchlichen Bildnerei und Malerei) nicht so ganz in das rechte Licht tritt, weil diese Kunst seit ihrem Ursprunge nicht so bestimmt und einseitig auf die Schönheit gerichtet ist, wie es jetzt in der wissenschaftlichen Behandlung, der geschichtlichen Entwicklung der Ästhetik entsprechend, sich darstellt (oben Nr. 422). Allein ergeben sich denn nicht bei jeder theoretischen Ordnung und Vergleichung von Dingen, welche je ihre besondere Entstehungsweise, Entwicklung und Bestimmung haben, gewisse Unzukömmlichkeiten, die um höherer Vorteile, um des Systems willen, unbeachtet bleiben müssen? Die Zergliederung der Naturdinge in Klassen und Ordnungen, Gattungen und Arten trennt ja manchmal Engverbundenes und nähert das teilweise Unähnliche. Oder, um ins Alltagsleben zurückzugreifen, wie ließe sich eine ansehnliche Büchersammlung nach einem einzigen Prinzip so ordnen, daß die Ordnung selbst nicht wieder einige Unordnung erzeugte? Theorie ist Schablone, aber darum doch nicht ohne großen Wert. Sie paßt selten ganz glatt und einfach auf die Wirklichkeit, in welcher sich Gattungen und Arten teilweise zu kreuzen pflegen, ist aber das einzige Mittel zur Ordnung der Erscheinungen und zum Verständnis jener Durchkreuzungen selbst. Ob ein anderer Gesichtspunkt als derjenige der Schönheit zur richtigen Würdigung der ästhetischen Künste in ihrer Wesensverwandtschaft günstiger wäre, müßte die vollständige Durchführung eines neuen Systems lehren. — Jedenfalls ist es unwissenschaftlich, auf ein System der Künste und auf genaue Gattungs- und Artbegriffe zu verzichten (Jungmann); denn damit wird der wissenschaftliche Charakter der Ästhetik selbst geopfert oder gefährdet. Es haben doch von den Zeiten des Sokrates an die Philosophen stets eine feste Definition an die Spitze ihrer Untersuchungen gestellt.

425. Wesen und Zweck. Durch die allgemein aufgenommene Bezeichnung „schöne Künste" gewinnt die Ästhetik an Einheit und Klarheit. Ihr eigentlicher Gegenstand (ihr Formalobjekt) ist nun die Schönheit, soweit diese sich durch die uns zu Gebote stehenden Darstellungsmittel verkörpern läßt, d. h. die sinnlich-geistige Schönheit, oder die in gefälligem Bilde ausgeprägte, gleichsam in sinnlichem Festgewande prangende übersinnliche Vollkommenheit. Die Ästhetik befaßt sich mit den verschiedenen Arten, in welche die Darstellung der Schönheit durch den Menschen und für den Menschen sich naturgemäß verzweigt. Was außerhalb dieses Rahmens

liegt, schließt sie von der Aufgabe aus, welche ihre eigene geschichtliche Entwicklung ihr gestellt hat. In Wirklichkeit mögen die schönen Künste nicht selten über den Bereich des Schönen hinausgreifen; aber insoweit sie dies nicht zum Zweck einer mittelbaren Beleuchtung des Schönen thun (so bei der Darstellung des Charakteristischen, des Häßlichen, des Lächerlichen), erkennen wir darin außerästhetisches Beiwerk, welches trotz seiner anderweitigen Bedeutung doch für die Ästhetik nicht in Betracht kommt.

426. Der ästhetischen Kunst ist es also wesentlich, jeden Stoff unter den Gesichtspunkt der Schönheit zu rücken und auf die Erregung des sinnlich-geistigen Wohlgefallens zu beziehen. Diese Rücksicht auf die Schönheit und ein edles Vergnügen wird für die ganze Gestaltung und Behandlung in erster Linie maßgebend, während sie selbst beim Kunsthandwerk kaum mehr als nebensächlich und äußerlich hinzutritt (unten Nr. 444). Daraus ergiebt sich für die schöne Kunst auch die Pflicht, ihren Leistungen einen bedeutenden innern Gehalt zu geben; sie sollen ja durchaus, innerlich und äußerlich, in der Darstellung der Schönheit, die nicht ohne idealen Wert sein kann, aufgehen. Darum suchen wir in einer Schöpfung der eigentlichen schönen Kunst immer einen bedeutenden geistigen Inhalt oder, wie man zu sagen pflegt, eine Idee. Wohl spricht auch die Schönheit im Kunstgewerbe, eben weil sie Schönheit ist, irgendwie den Geist an; aber sie schmückt das Werk nur äußerlich, ohne es ganz zu erfüllen und auszugestalten. Die schöne oder ästhetische Kunst hingegen erhebt sich zur geistigen Höhe der Wissenschaft; Kunst und Wissenschaft stellen wir gerade darum so gerne zusammen, weil beide ganz vorwiegend die geistigen Bedürfnisse des Menschen befriedigen und die gewöhnlichen Bedürfnisse des äußern Lebens nicht unmittelbar berühren.

427. Ihren nächsten Zweck hat die schöne Kunst in der würdigen Darstellung der Schönheit und in dem ästhetischen Vergnügen, welches aus derselben dem Beschauer erwächst; man nennt dieses den unmittelbaren „Zweck des Werkes“, das seiner Natur nach darauf allein abzielt. Auch der nächste „Zweck des Werkmeisters“ kann kein anderer sein. Insofern läßt sich also mit Wahrheit sagen, daß die schöne Kunst (wie die Schönheit, oben Nr. 381) „sich selbst Zweck“ und „beziehungslos“ sei; denn das Schöne ist als solches nicht auf einen Nützlichkeitszweck, sondern auf die uneigennützige Beschauung berechnet. Ganz unzulässig, ja ungereimt ist es dennoch, die Wirksamkeit desselben darauf allein zu beschränken. Durch die ästhetische Freude selbst, welche aus der Anschauung entspringt, ja durch sein bloßes Dasein erfüllt es noch andere entferntere Zwecke. Der schöne Himmel „erzählt von der Herrlichkeit Gottes“, und jedes Kunstwerk offenbart den Geist des Künstlers. In beiden Fällen liegt es außerdem in der Natur des Schönen, auf den Menschen, der es geschaut, veredelnd zu wirken. Hieraus ergiebt sich also ein „mehrfacher Zweck des Werkes“,

den natürlich auch der Werkmeister anstreben kann. Nur die unchristliche Ästhetik hat die völlige „Relationslosigkeit“ und „Souveränität“ der Kunst erfinden können, und zwar mit der Nebenabsicht, die Kunst von der Sittlichkeit und der Religion unabhängig zu machen (siehe unten Nr. 433).

428. **Kunst und Natur.** (Über das Verhältnis der einzelnen Künste zur Natur wird bei der genauern Behandlung derselben eingehender gesprochen.) Weil die schöne Kunst nur den einen unmittelbaren Zweck hat, durch Darstellung der Schönheit ästhetisches Wohlgefallen zu erregen, so kann sie nicht in der Nachahmung der Natur aufgehen, sondern muß einseitig ihre eigenartige Aufgabe, aber um so entschiedener zu lösen versuchen. In vielem bleibt sie hinter der Natur zurück, in anderem hingegen übertrifft sie dieselbe.

Unter „Natur“ ist in dieser Frage das „Leben“ mit einbegriffen; beiden wird die Kunstthätigkeit, als eine planmäßige Umbildung derselben, entgegengesetzt. Das „Leben“ umfaßt auch das geistige, sittliche und religiöse Streben des Menschen, und nicht bloß die Gegenwart, sondern ebensowohl die Vergangenheit. Sogar die Kunstthätigkeit kann sich schließlich selber wieder Gegenstand werden, wenn z. B. der Maler ein Bauwerk oder eine Statue abzeichnet und der Dichter einen Dom oder ein Gemälde beschreibt.

429. Die Naturwahrheit der Kunstwerke besteht darin, daß oft ein Naturgegenstand mit annähernder Treue in ein Kunstwerk übertragen wird (Bildnis, Landschaft) — das ist künstlerische Nachbildung; oder daß sowohl das Darstellungsmittel (Farbe, Stein) als die Bestandteile des Dargestellten der Wirklichkeit entnommen werden — das ist künstlerische Entlehnung; oder daß die Einkleidung einer Idee möglichst den wirklichen Erscheinungen angepaßt wird — das ist künstlerische Versinnlichung. Wer also unter Nachahmung der Natur nichts anderes als die Bemühung der Kunst versteht, sich unbeschadet höherer Rücksichten durch Nachbildung und Entlehnung des Vorgefundenen, wo es brauchbar erschien, und durch Versinnlichung alles Geistigen der Wirklichkeit möglichst zu nähern: der spricht nur eine der wichtigsten Aufgaben aller künstlerischen Thätigkeit aus.

Wie weit aber diese Nachahmung gehen oder nicht gehen soll, erkennt man augenfällig an den Arbeiten der Handwerkskünste und des Kunstgewerbes; alle diese Werke sind ja stofflich aus der Natur entnommen und nach den Gesetzen der Natur gestaltet; aber man findet doch kaum eines derselben, so wie es der Handwerker gemacht hat, in der Natur wieder. Sollten denn nun die Schöpfungen der höhern Kunst sich weniger von der Wirklichkeit entfernen? Dann wären ihre Werke ebenso überflüssig wie die Handwerkskunst, welche uns nicht über die ihr mögliche Nachbildung der Naturdinge hinausführte.

430. Die schöne Kunst überschreitet aber die Natur, indem sie nur das Beste von dem Vorgefundenen nachbildet oder entlehnt — künstlerische Auswahl des Stoffes; indem sie das, was unter der Oberfläche der Naturdinge liegt, die tiefere Bedeutung, wirksamer zur Geltung bringt — künstlerische Verklärung des Stoffes; indem sie neuen Gehalt (durch Symbolik und andere Mittel) hineinträgt — künstlerische Bereicherung des Stoffes; endlich indem sie eine bessere Anordnung trifft — künstlerische Komposition. Eine solche „Idealisierung" durch Auswahl, Verklärung und Bereicherung des Stoffes und durch eine wirksame Komposition kann gleichfalls als eine Hauptaufgabe der Kunst bezeichnet werden.

431. Aus dem Gesagten ergiebt sich, daß die Kunst es keineswegs nur mit dem bloßen Scheine ohne Rücksicht auf den Inhalt (Formalismus der Kunst!), sondern ebensowohl mit dem innern Gehalte (Idealismus der Kunst!) zu thun hat, ja daß sie nicht die Naturwahrheit oder Wahrscheinlichkeit als solche und vor allem erstrebt, sondern in sich selbst ein Hauptgesetz der Wahrheit trägt, nämlich das der Einheit und Harmonie aller Teile zum Ausdruck der geistig-sinnlichen Schönheit. Die Fälle sind nicht aufzuzählen, in denen die Kunst der gefeiertsten Meister die Wahrheit und selbst die Wahrscheinlichkeit der Anschauungswelt und des Lebens zu Gunsten höherer Zwecke teilweise opfert. Die Kunstwelt ist eine Welt für sich mit teilweise verschiedenen Gesetzen, die von der Vernunft diktiert werden (siehe Poetik Nr. 153).

Um so weniger darf man ihr die Welt der Ideen durch einseitige Betonung des täuschenden Scheines der „Wirklichkeit" und „Wahrheit" (Realismus, Verismus) verschließen wollen. Im Gegenteil erheischt die Freiheit der Kunst, daß sie die sinnliche Form sogar als bloßes Sinnbild solcher Ideen benützen dürfe, welche auf diese Weise allein oder besser dargestellt werden können (allegorische und symbolische Kunst!).

432. Wahrheit, Sittlichkeit und Religion. Logische Wahrheit, d. h. vernünftigen, ja gewissermaßen notwendigen Zusammenhang in allen seinen Teilen (Einheit), psychologische Folgerichtigkeit in Charakteren und Handlungen, endlich historische Treue rücksichtlich der Vergangenheit, soweit es dieselbe nach Maßgabe der Umstände selbst beansprucht (siehe Stilistik Nr. 94), muß das Kunstwerk allerdings aufweisen; ja man darf behaupten, die Kunst habe den Vorzug größerer innerer Wahrheit oder Stetigkeit des Zusammenhanges als das Leben, die Geschichte und die Natur, und nähere sich in dieser Beziehung der strengen Wissenschaft, welche einen möglichst innigen Zusammenhang in die Welt der Erscheinungen und der Gedanken zu bringen sucht.

433. Noch weniger darf man die Kunst gegen die Gesetze des sittlichen und des religiösen Gebietes absperren und für „autonom" oder unabhängig erklären. Dieser Mißgriff scheint nur eine Folgerung aus dem

„Materialismus" der Kunstlehre zu sein, mit dem auch der übertriebene Realismus nahe zusammenhängt; denn wenn es eine übersinnliche Welt überhaupt nicht giebt, außer in der Vorstellung, so giebt es weder einen Gott noch einen Gesetzgeber über der Menschenwelt. Hingegen muß der Christ notwendig zugeben, daß alles Menschliche, also auch die Kunst, an die religiöse Wahrheit und die Gesetze der Sittlichkeit gebunden ist. Sie untersteht denselben ja freilich nicht unmittelbar, eben weil sie keine andere nächste Aufgabe hat als die Darstellung der Schönheit. Aber die Schönheit selbst verhält sich gegen die Sittlichkeit nicht gleichgültig, weder negativ noch positiv. Nicht negativ: denn die religiöse Unwahrheit und die sittliche Verderbtheit, wenn sie den Inhalt eines Kunstwerkes im ganzen bestimmen (nicht etwa bloß nebensächlich schädigen), zerstören den Kern der Schönheit in dem Werke. So muß ein jeder gestehen, der nicht die Kunst ausschließlich in die Form setzt, d. h. der nicht dem Formalismus der Kunstlehre und der Schönheitslehre huldigt. Positiv gleichgültig aber verhält sich die Kunst nur bei wirklich indifferenten oder gleichgültigen Gegenständen; sobald jedoch die Sittlichkeit oder die Religion den eigentlichen Inhalt des Kunstwerkes ausmacht, so muß die Behandlung auch nach den Gesetzen der Sittlichkeit und nach der Wahrheit der Religion eingerichtet werden.

434. Norm des Kunsturteils. Zur Beurteilung eines Kunstwerkes haben wir demnach verschiedene Maßstäbe: der streng künstlerische wird zunächst an die Form angelegt, er bestimmt die Kunstfertigkeit oder Technik des Meisters; sodann aber auch an den Inhalt, da die Form, von einem entsprechenden Inhalt abgelöst, ohne Bedeutung ist, und so bestimmt man, ausschließlich nach den Regeln der Schönheit und der Kunst, den innern Wert des Kunstwerkes, zu dessen würdiger Offenbarung die Form allein dienen soll. Sodann beurteilt aber die Vernunft die Wahrheit des Kunstwerkes noch nach den Maßstäben der Logik, der Psychologie, der Sittlichkeit und der Religion (natürlich und übernatürlich!). Auch das eben erwähnte Urteil (nach rein künstlerischem Maßstab) ist ein Urteil der Vernunft und von objektivem Werte; eigen ist ihm nur die ausschließliche Rücksicht auf die Schönheit, die selbst wesentlich durch ihr Verhältnis zu unsern äußern Sinnen, zu unserer Phantasie und zu unserem Gemüte mitbedingt wird. Insofern diese subjektiven Einflüsse oder auch der eigenartige natürliche Charakter, der Grad der intellektuellen, sittlichen und religiösen Bildung, die Herzensneigung und die Erziehung unser Urteil mehr oder minder von der objektiven Richtigkeit ablenken, reden wir von Geschmacksurteilen.

435. Näheres über den Realismus in der Kunst.

Manche Dinge führen mißbräuchlich schöne Namen, deren sie gar nicht wert sind. Welche Forderung an die Kunst ist billiger, als daß sie auf die Sache, die

Wahrheit, die Natur und Wirklichkeit halte? Das alles besagt der klingende Name „Realismus“ in seiner Wortbedeutung. Aber für welch schreiende Mißbräuche muß er als Reklamemarke dienen! Man schleppt mit ihr die bedenklichste Welt- und Lebensanschauung, ja förmliche Irrtümer der theoretischen Philosophie in ein Gebiet ein, welches der Verderbnis ohnehin so sehr ausgesetzt ist. Die Kunst hat ja wesentlich eine sinnliche Seite; sie will und muß nicht bloß Verstand und Herz, sondern auch Phantasie, Empfindung, Auge und Ohr wohlgefällig anregen. Es ist aber sehr gefährlich, wenn man ihr dies als das vorzüglichste, ja einzige Ziel ihrer Bemühungen vorsteckt. Das geschieht nur zu oft mit dem Schlagworte „Realismus“.

Wir müssen hier, wie in der namensverwandten philosophischen Doktrin, von vornherein eine berechtigte und eine unberechtigte Richtung unterscheiden; an dieser Stelle halten wir uns aber an den übertriebenen und einseitigen Realismus, wie denn auch das Wort öfter in diesem Sinne gebraucht wird. Dieser Realismus betont in der Kunst mehr als billig die Technik und die Naturwahrheit; er legt dem geistigen Inhalte praktisch wenig Gewicht bei, setzt die Kunstfertigkeit und die packende Kraft über die Erfindung und die geistige Idee, ja erkennt thatsächlich nur die Nachahmung der Wirklichkeit, ohne Sorge um deren Wert, als Aufgabe des Künstlers an. Seinen Tummelplatz hat der falsche Realismus vorerst in denjenigen Künsten, deren Werke am augenfälligsten Natur und Leben streifen, in der Plastik und Malerei, in der Poesie und den mimischen Künsten. Aber auch die Musik und selbst die Architektur kann vornehmlich auf die sinnliche Wirkung statt auf die geistige Erhebung bedacht sein und verfällt so dem Realismus.

Wird das falsche Prinzip auf die Spitze getrieben, so entwickelt sich der „Naturalismus“, der sich vom Idealen ganz zur Natur abwendet. In dem Künstler sollte nach der Anschauung einer sich als genial gebärdenden Kunstepoche, die sich heutzutage in manchem Stürmer und Dränger wiederholt, die von Schule und Regel freigelassene Natur allein herrschen. Was diese Natur ohne die Leitung künstlerischer Normen als ungegorenen Most hervorbringt, dies sollte und soll der köstlichste Wein heißen. Denn nichts als Überbildung des Geistes hemmt, wie man sagt, den Flug des Genius; fort also mit der Schablone, nach der unsere großen Klassiker arbeiteten, fort mit der einengenden Theorie abstrakter Ästhetiken, fort vor allem mit der anmaßenden, alles besser wissenden Kritik! Damit hängt der Naturalismus in den Gegenständen zusammen. Dieser will die Rechte der Natur nicht neben, sondern gegen den Geist zur Geltung bringen. Über Ideale zu faseln, überlasse man überwundenen Zeiten! Damit stehen wir schon vor der Grenze des platten „Sensualismus“ und „Materialismus“.

Der Realismus hat in der Kunst der christlichen Zeit erst seit dem 16. Jahrhundert den förmlichen Kampf um die Alleinherrschaft begonnen. Den Anlaß gab der ungeahnte Aufschwung der Naturwissenschaften. Dieser weckte das liebevolle, dann auch das einseitige Interesse für das Einzelne in der Welt- und Menschenkunde. Es ist unbestreitbar, daß man seit dieser Zeit sich mehr als je in dem Einzelnen verlor und der Blick für das Ganze sich verdunkelte, daß wenigstens die Thätigkeit des reflektierenden Geistes und der gestaltenschaffenden Phantasie sich abschwächte. An Wert aber gewann über Gebühr, was als thatsächlich in der Erfahrungswelt aufgezeigt werden konnte; in demselben Grade entwertete sich nicht nur die freie Schöpfung der Einbildungskraft, sondern auch die ideale Anschauung des denkenden Geistes. Materielle Bestrebungen sogen alle Kräfte auf; die Naturwissenschaft lief der scholastischen Philosophie den Rang ab; das praktisch Brauchbare wog schwerer auf der Wagschale der öffentlichen Meinung als die unfruchtbare Arbeit des Idealisten. Kein Wunder, daß nun auch in der Kunst der Ruf erscholl nach Natur, Wahrheit, Sinnenreiz. Publikum und Künstler kamen sich da entgegen. Aber noch mehr, die ältern englischen und deutschen Kunsttheoretiker selbst stellten

als Grundsatz auf, daß die Schönheit nur für die Sinne da sei (Sensualismus); so erhielt die Kunstlehre auch ihren unzutreffenden Namen „Ästhetik" (Lehre von der sinnlichen Wahrnehmung). „Nachahmung der Natur" war die Formel, in der man Wesen und Aufgabe der Kunst ausdrückte (Batteux).

Ein gewaltiger Vertreter des Realismus, doch zunächst des gesunden und berechtigten, ist Shakespeare. Er stellt sich nicht allein Dante, sondern selbst den griechischen Dichtern gegenüber als Sohn einer realistisch gestimmten, ganz neuen Zeit dar.

Aufgehalten wurde die Entwicklung des Realismus in der Poesie durch das Studium der Alten, das auf diesem Gebiete manche gute Frucht zeitigte. Lessing, Goethe und Schiller sind zu einem guten Teil Schüler der Griechen; sie retteten oder schufen die klassische Form. Nachdem sodann die romantische Reaktion sich ausgelebt hatte, gedieh die unterbrochene Entwicklung in unserer Zeit so ziemlich bis an ihr äußerstes Ziel. Namen wie Zola, Tolstoi und Ibsen beherrschen die weitesten Kreise.

Keine Gattung der schönen Litteratur kann der realistischen Neuzeit willkommener sein als der realistische Roman, der uns geradezu das fast verlorene Epos ersetzen soll. Die Franzosen haben mit großer Energie die Naturalisierung des Romanes durchgeführt. Zola schließt die Reihe der „Meister" ab, und die Deutschen haben sich beeilt, ihn höher, als die eigenen Landsleute es thun, zu feiern. Der an zweiter Stelle genannte russische Schriftsteller hat durch seinen Kampf gegen alles, was Kultur und Kulturleben heißt, einen weit über seine Heimat hinausgehenden Einfluß geübt. Ibsens realistische Dramen sind in Deutschland allgemeiner als in Norwegen bewundert worden. So flutet denn von allen Seiten der Strom des Realismus ins Land, und die willkommene Aufnahme ist durch den allgemeinen Zeitgeist von vornherein gesichert.

In den bildenden Künsten hat der neue Stil viel früher um sich gegriffen. Die Renaissance prägte schon im ersten Jahrhundert den Werken der Malerei und Bildnerei einen Realismus auf, wie man ihn im Mittelalter nicht gekannt hatte. Dieser war zu einem guten Teil berechtigt, schlug aber in einen verwerflichen Naturalismus um. Die Hochblüte des 16. Jahrhunderts bildete bei anderweitiger Erhabenheit der Leistungen doch als naturalistisches Element die Nacktheit menschlicher Gestalten fast zum System aus. Man trieb das Prinzip fast weiter als die Heiden in ihrer bessern Zeit. Mit der Annäherung an unser Jahrhundert wird die Sache schlimmer.

Teilweise ist es immer noch der Einfluß der Renaissance, der die rohe Natürlichkeit, angeblich echt hellenisch, in der Kunst zur praktischen Geltung bringt. Daher die thörichte Wahl gewisser heidnischer Stoffe, solcher nämlich, die möglichst viel Nacktheit nahelegen (Canova). Doch soweit findet ja der Naturalismus sogar vor der Theorie Gnade. Wie wenige Ästhetiker verwehren der Bildnerei irgendwelche Nudität! Einige sind strenger rücksichtlich der Malerei; aber auch hier ist meist der Widerstand sehr schwach und unwirksam. Indessen wird von Publikum und Künstlern der Naturalismus zur äußersten Konsequenz getrieben, ohne daß man dafür irgend eine Anreizung durch den Rückblick auf antike oder andere Vorbilder nötig hätte. Es ist die eigene Krankheit unserer Zeit geworden, dem krassesten Realismus und gelegentlich dem Brutalismus zu frönen. Die öffentlichen Ausstellungen der neuesten Kunstwerke beweisen zur Genüge, daß die endlosen Wiederholungen sentimentaler Liebesscenen, schamloser oder doch sittlich gefährlicher Einzelbilder, krankhafter und widerlicher Zustände, geistloser Alltäglichkeiten Pinsel und Meißel beschäftigen. Was bedeutet dies alles anders als die traurigste Entartung des künstlerischen Geistes? Soll uns dafür der erstaunliche Fortschritt der Technik und der Vervielfältigungskünste dauernden Ersatz bieten? Wir glauben viel eher,

daß die Kunst sich auf diesem Wege zu Grunde richten wird. Das pikante Interesse, welches die geschickte Darstellung wertloser oder frivoler Gegenstände erweckt, wird nicht vorhalten; das Publikum wird, wenn es einmal übersättigt ist, dem Künstler den Rücken wenden, weil ihm das Leben selbst doch im Grunde noch reicher und reizender erscheinen muß. Thatsächlich wird von Jahr zu Jahr das Angebot größer und die Abnahme geringer.

Die wahre Kunst muß dagegen Einspruch erheben, daß ihr der hohe Inhalt ganz genommen, der edlen Pflanze die Blume ausgebrochen wird; daß sie sich in Technik und handwerksmäßige Fertigkeit auflösen soll; daß ihr zugemutet wird, in alle Schmutzwinkel von Welt und Leben zu dringen, und an alle Kleinigkeiten und Erbärmlichkeiten ihre Kraft zu verschwenden.

Die Wahrheit selber kann sich die lügenhafte Verwechslung mit der bloß augenfälligen Wirklichkeit, ja mit der meistens von der schlechtesten Seite erscheinenden Wirklichkeit nimmer gefallen lassen. Vor jener Wahrheit nämlich, die der entartete „Verismus" im Menschenleben enthüllt, muß die Wahrheit der geistigen, sittlichen und religiösen Sphäre wie vor einem Gespenst zurückbeben. Nur zu oft wird übrigens statt Natur nichts als pikante Verzerrung und Unnatur auf den Markt getragen.

Die verderbliche Kunstrichtung der Neuzeit beruht in ihren Irrtümern auf der einseitigen Wertschätzung der sinnlichen Schönheit gegenüber dem Idealen, oder vielmehr der photographisch treuen Wiedergabe alles Natürlichen, insbesondere des Häßlichen und Widerlichen, gegenüber der alles verklärenden Kunstthätigkeit. In Natur- und Gesellschaftskunde will gegenwärtig der Romanschreiber und der bildende Künstler mit dem Naturforscher, Anatomen, Anthropologen wetteifern; die Prosaform des Romanes und die raffinierte Kunsttechnik in Verbindung mit den mühevollsten, rein wissenschaftlichen Vorstudien ermöglichen dies. Freilich wird der echte Gelehrte, wenn er sich die Mühe der Prüfung nimmt, durch die Naturtreue des Künstlers oft schlecht befriedigt werden. Aber da gestattet man diesem, wenn er nur den mechanischen Anforderungen an die Detailarbeit genügt, in manchem andern, was doch auch naturwahr dargestellt werden sollte, aber nur vom Geiste, nicht vom Auge beurteilt werden kann, die größte Freiheit. Ein Bild Harrisons (Paris) wurde auch in Deutschland gefeiert, obwohl oder weil es einen ganzen Wald voll nackter Gestalten darstellte. Unter Menschen, welche doch ungern zu vertierten Wilden zählen möchten, gilt so etwas als Natur, ja als höchste, reinste Natur, wenn nur der Technik genuggethan ist!

Dies führt uns auf die Tendenzen, aus denen der Ultrarealismus seinen Ursprung und sein Gedeihen herleitet. Es ist nicht zu verkennen, daß die Kunst vielfach auf den Sinnenkitzel und die Lüsternheit berechnet wird. In andern Fällen sucht wenigstens rohe Derbheit sich geflissentlich breit zu machen, weil sie vielleicht einen Schein von größerer Kraft und Wahrheit hervorruft. Unkünstlerisch und noch aus andern Gründen verwerflich ist es aber auch, wenn durch treffende Natürlichkeit, überraschende Wahrheit des Einzelnen und ausgesuchte sinnliche Reizmittel nur die Aufregung der Nerven (besonders in Roman und Drama), geistbetäubende Erschütterung (in der Musik) und weichliches Ergötzen des Auges (in naturalistischen Werken der bildenden Künste) in erster Linie bezweckt wird.

Selbstverständlich herrscht der falsche Realismus nicht überall und immer; es giebt sogar beachtenswerte Gegenströmungen. Aber wir müssen uns bewußt bleiben, welches diejenige Strömung ist, die in unserer Zeit alles zu überfluten droht. Nur so können wir entgegenwirken und jedenfalls mit unbeirrtem Blicke das Wogenspiel überschauen.

Vgl. oben „Poetik" Nr. 171—174.

436. Die Kunstthätigkeit. Bevor wir die Verzweigung der Kunst in viele Einzelkünste betrachten, bleibt noch ein Wort zu sagen über die Bedingungen, unter denen ein Kunstwerk überhaupt zu stande kommt.

Der durch Beruf und Beschäftigung im Reiche des Schönen heimische Künstler soll den Genuß der Schönheit, der nicht jedem in gleicher Weise zugänglich ist, seinen Mitmenschen vermitteln. Er muß daher selbst ein tiefes und lebendiges Verständnis von der natürlichen und übernatürlichen Wahrheit und Güte und ein zartes Gefühl für ihre Schönheit in der sinnlichen Erscheinungsform haben. Dazu hilft ihm Klarheit des Verstandes, geniale Tiefe des geistigen Blickes, Reinheit und Religiosität des Herzens, ein edles und hohes Streben, Begeisterung für alles wahrhaft Schöne, eine lebhafte Phantasie, ein warmes Gemüt und eine klare Anschauung, Kenntnis der Welt und des Lebens, Natursinn und Beobachtungsgabe, endlich Studium und Übung seiner Kunst. Der sittenlose, leichtfertige oder ungläubige Künstler entwürdigt und mißbraucht die Kunst; der Künstler von beschränkter Einsicht, schwacher Begeisterung und unzureichender Fertigkeit verkümmert das Ideal in Auffassung und Darstellung.

437. Die Kunstanlage ist eine mehr oder minder außerordentliche Gabe der Natur; darum sagt man, daß der Künstler geboren werde, daß er in seinen weihevollsten Stunden mehr vom Naturtrieb als von der Überlegung geleitet werde, daß er unter dem Einfluß einer höhern Macht stehe, daß das Beste am Kunstwerke sich der genauern Erklärung entziehe u. dgl. Man will mit diesen starken Ausdrücken (die teilweise ebensowohl auf die wissenschaftliche Begabung angewandt werden können) auf die schöpferische Kraft hindeuten, welche bei dem Künstler, da er für die Anschauung arbeitet, recht augenfällig zu Tage tritt; sodann auf die allseitige Vollkommenheit und Schönheit der Geist und Sinn mächtig ergreifenden Kunstwerke; endlich auf den ungewöhnlichen Grad der Begeisterung, welcher die Kunstschöpfungen ins Leben ruft.

Von dem Kunstgenie unterscheidet man das Talent, welches große Leichtigkeit der Aneignung, Nachahmung und Technik bedingt, während die erfindende, schöpferische Thätigkeit mehr zurücktritt.

Die Naturanlage muß durch Beobachtung (auch im Reiche der Kunst selber), durch Studium der Kunstgesetze und rastlose Übung geweckt und gefördert werden. Apelles ließ keinen Tag vorübergehen ohne Pinselstrich. Das Kunstwerk nämlich, wenn es auch schon in der Einbildung des Meisters Gestalt angenommen hat (Idealbild, gleichsam Modell geworden ist), fordert noch viel Mühe, ehe es für die äußere Erscheinung geboren wird. Es muß der ganze Widerstand des Darstellungsmittels (Stein, Farbe, Sprache u. s. w.) erst überwunden werden, was sogar kaum jemals ganz nach Wunsch gelingen will. Daraus erklärt sich die „künstlerische Melancholie", d. h. jene edle Trauer über die immer unzureichende Fähigkeit zur Ausgestaltung

des Ideals. Da erkaltet denn über der Mühe der Ausführung leicht das erste Feuer der Begeisterung, und die geduldige „Weile und Feile“ muß nach Horazens Wort unter „zehnmaliger Anwendung der Nagelprobe“ das Meisterwerk vollenden. Das Erkalten der Begeisterung ist indessen von erheblichem Nutzen, weil erst jetzt der Künstler seiner Schöpfung wieder objektiv gegenübertritt und ihr mit ruhiger Umsicht eine nachbessernde Sorge zuwenden kann.

438. Denn von der ersten Gestaltung des Idealbildes in der Phantasie bis zum letzten Handgriffe der Ausführung haben Naturtrieb und Kunstbewußtsein, Genie und Nachahmung und technische Geschicklichkeit, Begeisterung und ausdauernder Fleiß, subjektive Wärme und objektive Kälte sozusagen gleiche Rechte an dem Kunstwerke. Dieses soll ja eben eine möglichst harmonische Gesamtleistung aller dem Menschen zu Gebote stehenden Kräfte sein (siehe oben Nr. 394).

439. Über die erwähnte Nachahmung und über ein gewisses subjektives Gepräge des Kunstwerkes, welches man Stil nennt, muß hier noch ein besonderes Wort beigefügt werden. Von der Nachahmung leitet Aristoteles den Ursprung aller Kunst ab. Bei der Mimik, bei den bildenden Künsten und bei der Dramatik findet das auch jedermann sozusagen selbstverständlich. Aber der große Philosoph behauptet dasselbe auch von allen andern Künsten. Er nimmt eben die Nachahmung in einem weitern und teilweise eigentümlichen Sinne, keineswegs aber als jene sklavische Nachbildung der Natur, von der oben (Nr. 435) die Rede war. Daher ist nach ihm die beste Nachahmung diejenige, welche die Dinge besser, als sie zu sein pflegen, oder so, wie sie sein sollten, darstellt (Poet. 2. 15. 26 [25]). Weiterhin giebt es nun auch eine äußere Nachbildung innerer Stimmungen und Regungen; einer Kunst aber, die sich diese zum Ziele setzt, z. B. der Musik, legt Aristoteles ebenfalls den Namen der „nachahmenden“ Kunst bei (Poet. 1. Pol. 8, 5). Die Nachahmung bedeutet ihm eben eine zweite Darstellung, eine künstlerische nämlich im Gegensatze zur einfachen natürlichen (vgl. das oben Nr. 428—431 über das Wesen der Kunst Bemerkte). Daher erkennt er den einfach erzählenden Epiker nicht als echten Dichter an; er verlangt, daß auch der Epiker die Personen möglichst oft redend einführe. In der That offenbart sich darin erst eine selbständige Neuschöpfung im ganzen und großen; die bloße Erzählung ist die erste der Prosa eigentümliche Form der Darstellung. Aristoteles stellt durch diese Forderung die den Künstler auszeichnende schöpferische Kraft recht ins Licht und wird doch, indem er diese dramatische Umgestaltung der Rede fordert, dem Prinzip der Naturnachahmung wieder gerecht.

In ähnlicher Weise muß der Künstler überhaupt beide Gegensätze vereinigen. Ganz ohne Anschluß an die Wirklichkeit oder Vorbilder wird dem Begabtesten wenig gelingen, und doch steht der Geistlosigkeit Thür

und Thor offen, wenn der Künstler sich unselbständig an seine Vorlagen bindet. Ein großer Teil der vielgerühmten Ursprünglichkeit bedeutender Meister stellt sich in der That als geschmackvolle, selbständige Umgestaltung und Nachbildung des Vorgefundenen heraus.

440. Ob aber der Künstler das nötige Maß von Selbständigkeit sich zu wahren wußte, erkennt man am besten aus dem Charakter oder Stil seiner Leistungen. Der Stil ist der Ausdruck seiner Persönlichkeit, seines eigentümlichen Denkens und Fühlens, seines Geschmackes, seiner besondern Vorzüge und Schwächen. Im Stile verschmelzt sich die allgemeine Kunstregel mit den Forderungen, welche die Einzelnatur des Meisters an sein Werk stellt, und jene Regel kann sich auf einem andern Wege gar nicht individualisieren. Daher gilt der Stil mit Recht als hoher Vorzug einer jeden künstlerischen Leistung, die uns ohne sein charaktergebendes Gepräge gar nicht zusagt — trotz einzelner Mängel, welche er unvermeidlich im Gefolge hat. Verzeihlich, ja interessant finden wir eine geringere Ablenkung von der objektiven Richtschnur, wenn darin die Konsequenz eines ausgeprägten Stiles erkannt wird, und nur allzu häufige oder große Fehler beleidigen uns. Auch ganze Schulen, Völker und Zeiten haben bekanntlich ihren nicht viel anders zu beurteilenden Stil.

Eine überwuchernde, zum Überdruß wiederholte, aber in sich wertlose Eigenart des Stiles heißt Manier; doch wird diese Bezeichnung bisweilen auch ohne Tadel von der scharf ausgeprägten Eigentümlichkeit eines Meisters gebraucht. Stilisieren nennt man in den bildenden Künsten die Herstellung einer charaktervollen Kunstform in untergeordneten Dingen behufs größerer Einheit des ganzen Kunstwerkes. So wird ein Pflanzenornament stilisiert, indem man es auf die ideale Grundform zurückführt und mit dem Stile des Bauwerks in Übereinstimmung bringt; ebenso eine Landschaft, indem man sie zur Aufnahme einer heroischen Staffage ins Große malt.

441. Einteilung der schönen Künste. Als Offenbarung des Geistes in sinnlichen Formen gliedert sich die Kunst nach den ihr dargebotenen Mitteln der schönen Darstellung. Das nächste und beste bietet die Sprache, das zweite die Gebärde. Offenbar liegt es in der Natur begründet, daß der Mensch sein Inneres, Gedanken, Empfindungen und Entschlüsse, vor allem in deutlicher Wortsprache kundgebe; wenn also nur nicht die Deutlichkeit des sprachlichen Ausdrucks der Schönheit im Wege steht, muß die Poesie, als die Kunst der schönen sprachlichen Darstellung, an die Spitze aller schönen Künste gestellt werden. Ganz natürlich unterstützt aber der Mensch die Wortsprache durch Haltung und Bewegung des Körpers, insbesondere des Antlitzes und der Hände, also durch die Gebärdensprache; ja diese kann in manchen Fällen die Wortsprache ersetzen. Somit erhebt die Mimik Anspruch auf einen Platz unter den schönen Künsten. Es liegt aber im steigenden und fallenden und gesetzmäßig geordneten Stimmtone noch ein Mittel des Ausdrucks, welches zwar nicht der begrifflichen Deut-

lichkeit dient (wie die einfache Wortsprache), aber statt dessen zur unmittelbaren Andeutung von Stimmungen geeignet ist. Die Musik hat sich dieses Mittels zur Verkörperung der Schönheit bemächtigt.

442. Nachdem so die im Menschen selbst liegenden Darstellungsmittel erschöpft sind, fragt es sich, ob sich außer ihm noch andere vorfinden. In der That können wir nun, in bescheidener Nachahmung der Werke des Schöpfers, freie Abbilder der geschaffenen Dinge zur Offenbarung geistiger Gedanken und Gefühle, d. h. zur Ausgestaltung der Schönheit verwenden. In der Schöpfung aber sind es drei Dinge, welche dem Menschen den Schönheitsgenuß vermitteln: Gestalt, Licht (Farbe) und Ton. Den letztern hat die Instrumentalmusik in ihren Bereich gezogen; diese Kunst pflegt man aber mit der Vokalmusik zu verbinden. Die Malerei wirkt vorzüglich durch Licht und Farbe, die Plastik oder Bildnerei durch nachgeahmte organische, die Architektur oder Baukunst durch anorganische Gestalten. Die Sonderung der beiden letzten Künste erklärt sich aus der großen Verschiedenheit, welche dieselben trotz aller Verwandtschaft immerhin noch trennt.

Die Art der Ausführung, die Technik, rückt einerseits Vokal- und Instrumentalmusik näher aneinander: Sänger und Spieler suchen sich wechselseitig oder vereinigen sich in einer Person; andererseits ist das Kunstverfahren in den drei „bildenden" Künsten derart, daß sich eine größere Selbständigkeit für jede derselben ergiebt, obschon, wie in den Werken der Natur, so auch in Baukunst, Malerei und Bildnerei, sich Gestalt und Licht (auch farbiges Licht) teilweise verbinden.

Die bildenden Künste stellen ruhende Gestalten vor das Auge, die Gebärdenkunst bewegte; Dichtkunst und Musik bieten dem Auge gar nichts, sondern wenden sich, zeitlich fortbewegt, an den Gehörsinn; doch die Dichtkunst hat das Eigene, daß sie in der Einbildung schöne Bilder hervorbringt und überhaupt eigentlich und ganz vorwiegend die Ergötzung des innern Sinnes bezweckt.

443. Hilfskünste. Die Gebärdenkunst hat heutzutage kaum noch eine selbständige Bedeutung, da die Pantomime und der Tanz des ästhetischen Wertes so ziemlich entkleidet sind; in früheren Zeiten wurden diese Darstellungsarten sorgfältiger gepflegt. Jetzt unterstützen Mienenspiel und Gestikulation meistens als Hilfskünste die Poesie oder die praktische Redekunst.

Solcher Hilfskünste giebt es noch mehrere. Sehr wichtig ist die Rhythmik oder die Kunst, eine geordnete Zeitteilung dem Ohre vernehmbar darzustellen. Dieselbe verbindet sich mit der Tanzkunst, mit der Musik und mit der Poesie (im Versmaß). Die Deklamation oder die Kunst des Vortrags geht mit der Mimik, als Dienerin der redenden Künste, Hand in Hand. An die Baukunst lehnt sich die Ornamentik oder Verzierungskunst an; bunte Ornamente greifen ins Gebiet der Malerei, körperliche in das der Bildhauerei über. Eine dienende Stellung nimmt

für gewöhnlich auch die Zeichenkunst ein, sei es als Entwurf oder als Abbild zu malerischen, architektonischen oder plastischen Kunstwerken. Ihre Werke können indes so hohen ästhetischen Wert haben, daß sie als selbständige Leistungen gelten dürfen; auf alle Fälle wird sie in Verbindung mit der Malerei behandelt, für welche sie die Grundlage abgiebt.

444. Kunsthandwerk. Selbständige Künste, welche trotz eines ansehnlichen ästhetischen Wertes die Höhe der schönen Künste nicht erreichen, heißt man Kunsthandwerke. Das wesentliche Unterscheidungsmerkmal liegt in dem Vorwiegen der körperlichen Arbeit über die geistige und der sinnlichen Wirkung über die seelische. Da nämlich die Darstellung der Schönheit nichts anderes ist als die Gestaltung eines Geistigen in sinnlicher Form zu dem Zwecke, durch den Reiz der Form den geistigen Inhalt desto wirksamer geltend zu machen (oben Nr. 423), so kann eine Kunst, welche hinter dieser Aufgabe zurückbleibt, nicht einfachhin als schöne Kunst gelten, sondern wird wegen ihrer Annäherung an gewisse Fertigkeiten des gewöhnlichen Lebens als Kunsthandwerk bezeichnet.

Nicht dasselbe und höchst tadelnswert ist die handwerksmäßige Kunst, d. h. diejenige, welche zwar Anspruch auf den Rang einer schönen Kunst macht, aber statt auch den Geist durch einen würdigen Inhalt zu erheben, nur der sinnlichen Natur durch die Reize der Form schmeichelt.

Mit dem wesentlichen Unterscheidungsgrunde des Kunsthandwerks von der vollkommenen Kunst hängt die Verschiedenheit des Zweckes zusammen. Auf den äußern Zweck freilich, welchen die freie Absicht des Künstlers dem Werke setzt, kommt es wenig an; die schönste Leistung des Malers z. B. kann recht wohl den äußern Zweck haben, ihm die Mittel des Unterhaltes zu verschaffen. In Frage kommt nur der innere Zweck, die naturgemäße Bestimmung des Werkes, die im Grunde gar nicht mehr im Belieben des Werkmeisters steht. Der Künstler, insofern er eben dieses ist, muß eine schlechthin schöne Leistung bezwecken, der Handwerker hingegen eine nützliche, d. h. den äußern Lebensbedürfnissen, dem leiblichen Leben und Wohlsein des Menschen dienliche Arbeit. Nur nebenbei, in zweiter Linie, darf der Handwerker, insofern er dieses ist, die Darstellung der Schönheit anstreben; sein Werk bleibt aber auch so noch wesentlich ein Werk der mechanischen Kunst. Man sieht es ihm auch sofort an, daß es sich in die Reihe der übrigen Erzeugnisse des Handwerks stellt. Denn es wahrt z. B. ein Prunkofen, auch wenn er etwa gar nicht geheizt werden kann, doch wenigstens den Schein, als solle er zu dem gewöhnlichen Gebrauche dienen. Seine Gestalt und Einrichtung wird nicht zumeist von der Rücksicht auf die Schönheit bestimmt, sondern von der Verwendung, welche er wenigstens zum Scheine finden soll.

Keine einheitliche ästhetische Idee war für die Ausgestaltung maßgeblich; der Prunkofen sollte eben nur ein Ofen scheinen, und danach ist alles im ganzen und einzelnen bemessen. Die Schönheit hängt ihm gleich=

sam äußerlich an; darum hat man die Kunsthandwerke auch „anhängende“ oder „bloß verzierende“ Künste genannt. Der Gebrauchszweck, ob wirklich oder zum Schein angestrebt, beherrscht die Rücksicht auf die Schönheit ganz; darum spricht man auch von „dienenden“ und „unfreien“ Künsten. Eine Leistung des Kunsthandwerks zieht sogar ein echtes Kunstwerk, z. B. der Prunktisch eine kleine Ornamentfigur, auf ihre eigene niedere Rangstufe herab, so daß diese nicht mehr als Werk der freien Kunst angesehen wird. Nach der Bedeutung, welche augenscheinlich überwiegt, richtet sich nämlich die Anschauung und Benennung. Daher verliert man bei den Schöpfungen des Kunstgewerbes auch den Wert des Stoffes, aus welchem es gefertigt worden, nie so ganz aus den Augen, wie etwa bei einem Werke der Plastik. Endlich offenbart selbst das, was an den Leistungen der Kunstindustrie über die Forderung der Zweckmäßigkeit in Rücksicht auf den gewöhnlichen Gebrauch hinausgeht, durch die Art seiner Stilisierung (siehe Nr. 440, Ende) die Abhängigkeit von dem mechanischen Gewerbe; denn der Stil richtet sich ganz nach der realen Bestimmung, welche dem Gegenstande seiner Natur gemäß entspricht, nicht aber nach höhern Kunstgesetzen: die Prunkvase z. B. wird eben als Vase in Form, Farbe und Schmuck stilisiert, nicht aber zum Ausdruck von etwas Geistigem gestaltet.

Man hat auch der Baukunst den Rang einer freien Kunst streitig machen wollen, weil sie immer einen außerästhetischen Zweck habe, nämlich den der Raumabschließung und Raumbenutzung. Richtig ist, daß die gewöhnlichsten Nützlichkeitsbauten außer den genannten oder ähnlichen Zwecken nur nebenher auf die Schönheit der Außen- und Innengestalt berechnet sind, und daß die thatsächliche Benutzung auch bei Kirchen und andern öffentlichen Gebäuden von Anfang an beabsichtigt wird. Nichtsdestoweniger hat die höhere Baukunst den Ästhetikern meistens als schöne und freie Kunst gegolten. Mit vollem Recht. Denn wer wollte sagen, beim Bau der Peterskirche oder des Kölner Domes sei die Raumabschließung zur Aufnahme der betenden Gemeinde der herrschende Hauptzweck gewesen? Dann müßten die auf die Schönheit und selbst die auf die Massenhaftigkeit dieser Bauwerke verwendeten Arbeiten und Kosten als ungeheure Verschwendung angesehen werden. Die Sache liegt ganz anders. So wesentlich auch die wirkliche Brauchbarkeit des Raumes als Zweckursache die Gestaltung der Dome mitbestimmte, so völlig ungenügend erklärt sie doch das ganze Meisterwerk. Der Baumeister hat nicht etwa dem praktischen Zwecke, einen bedachten Betraum herzustellen, seine künstlerischen Absichten untergeordnet, sondern nur den doppelten Zweck, den praktisch-realen und den ästhetisch-idealen, zu gleicher Zeit erstrebt, ohne daß einer den andern hinderte. Der ideale Zweck aber wog entschieden vor. Der Fall ist ähnlich, wie wenn jemand auf der Reise nach der Landeshauptstadt zugleich eine Provinzialstadt berührt; sollte diese letztere sogar etwas außer dem Wege

liegen, so gilt doch vor allem der Hauptzweck der Reise. Vorausgesetzt also, daß der Meister des Domes dem außerästhetischen praktischen Zwecke Zugeständnisse zu machen habe, so bleibt dennoch das ganze Werk wesentlich eine Schöpfung der schönen Kunst.

Die wirklich unvollkommenen Künste, d. h. diejenigen, welche (oder insoweit sie) die Höhe der ästhetischen Künste nicht erreichen, werden doch, mit Rücksicht auf den Anteil, den sie an der Schönheit haben, in die Ästhetik hereingezogen. Sie bilden jedoch nicht wirklich eine Unterart der vollendeten Kunst, sondern sind wegen Ermangelung eines idealen Inhaltes wesentlich verschieden. Die Darstellungsmittel der Kunsthandwerke sind aber die gleichen, und somit werden sie auch nach derselben Rücksicht mit den freien Künsten eingeteilt.

445. Einteilungsprinzip. Für die Gliederung der schönen Kunst werden verschiedene Einteilungsgründe geltend gemacht:

a) nach Zeit und Raum, oder nach Gehör- und Gesichtssinn, oder nach Wort, Ton und Licht; diese Einteilungen sind sehr nahe verwandt;

b) nach der äußern Wahrnehmung, oder der innern Vorstellung, wo denn erstere entweder Räumliches oder Zeitliches oder Raumzeitliches zum Gegenstande hat;

c) nach der Art, wie die Kunstwerke sich in vollkommener Gestalt darstellen: entweder nur im Augenblick der Ausführung, oder in bleibender Gestalt.

446. Zu **a.** Jedenfalls sondern sich, wie Nr. 441 f. gesagt wurde, die schönen Künste nach dem Darstellungsmittel, d. h. nach der sinnlichen Gestaltung der geistigen Schönheit; denn die Schönheit kann meistens oder vielmehr immer in mehreren scharf getrennten Künsten dargestellt werden und wird erst durch die sinnliche Einkleidung beschränkt und vereinzelt (individualisiert). Alles Sinnliche ist aber an Zeit und Raum gebunden. Daher giebt es in der Zeit bewegte und im Raume ruhende Künste: Poesie, Musik (und Mimik) — Malerei, Plastik und Architektur.

Aber die Mimik stellt auch im Raume, wenngleich bewegte Gestalten dar, müßte also richtiger eine raumzeitliche Kunst genannt und der Musik gegenüber, nicht zur Seite gestellt werden. Die Poesie aber beansprucht ebenfalls eine abgesonderte Stellung, da sie, ähnlich wie die Malerei, nicht zwar auf die Leinwand, aber doch in die Phantasie der Hörer Bilder zeichnet, weshalb man ihr auch die Fähigkeit, Zustände zu beschreiben, nicht absprechen darf (s. oben Nr. 164. 254 und 374).

Eine andere schöne Darstellung der Gedanken, durch den Rhythmus nämlich und die Klangwirkung der Sprache, ist der Poesie minder eigentümlich; das Wort aber als einfacher Ausdruck des Begriffes entbehrt der Schönheit. Die Poesie trägt somit ihre Leistungen allerdings in der Zeit fortschreitend vor; aber insofern sie bildschaffend thätig ist, sind ihre Werke denen der Malerei ähnlich. Doch läßt sich immerhin sagen, daß bei der Mimik und bei der Poesie die Zeitbewegung die Hauptsache sei.

Die Teilung nach denjenigen Sinnen, welche vorzugsweise die Schönheit wahrnehmen (Nr. 381), unterscheidet sich wenig, da ja das Auge die Dinge im Raume, das Ohr die Zeitbewegung wahrnimmt. Ein Übelstand liegt aber darin, daß das

körperliche Ohr bei den Leistungen der Poesie eine sinnliche Schönheit nicht wahrnimmt, da eine solche im äußern Worte nicht enthalten ist. Dagegen fällt die Schwierigkeit bei der Mimik weg; denn das Auge sieht Gestalt und Bewegung zugleich. Nur muß die Mimik nunmehr an die Seite der Plastik gestellt werden.

Nimmt man Wort, Ton und Licht als Stichwörter des Artunterschiedes, so fallen Plastik, Mimik, Malerei und Baukunst in dieselbe Klasse.

Etwas ungleich wird die Teilung unter b; denn die Poesie allein wirkt auf die innere Vorstellung; auf die äußere Wahrnehmung sind alle übrigen Künste berechnet.

447. Gleichmäßiger ist die Teilung in einem griechischen Systeme, welches die Künste gleich in ihren vollendeten Schöpfungen und nicht in ihren äußern Verhältnissen oder in ihren Bedingungen miteinander vergleicht. Die Kunstschöpfungen aber gehen entweder mit dem Augenblick, in welchem sie sich vollenden, vorüber, oder dauern in ungeschwächter Vollkommenheit fort. Dieser Unterschied beruht ganz auf den Kunstwerken selbst, wie sie sich in ihrer vollkommenen Gestalt darstellen, nicht auf äußern Umständen. Das eine bleibt stets im Fluß, das andere in Ruhe, sobald es einmal abgeschlossen ist. So ordnen sich zusammen: Dichtkunst, Tonkunst und Gebärdenkunst als solche, deren Werke ein fließendes Dasein haben, und andererseits Baukunst, Bildnerei und Malerei, deren Schöpfungen ein bleibendes Dasein haben; bei den ersten stellt einzig der Augenblick der Ausführung das Werk in seiner Vollkommenheit dar, bei den andern überdauert das vollendete Werk den Augenblick seines Entstehens. Wohl können die Schöpfungen der Poesie, Musik und Mimik durch künstliche Mittel erhalten werden; aber diese liegen außerhalb der Kunst und sind auch mehr oder minder unvollkommen (Buchstabenschrift, Notenschrift und Choreographie = Tanzschrift). In der That bleibt ein gedrucktes Gedicht in ähnlicher Weise tot wie eine musikalische Partitur oder figürlich dargestellte Tanzbewegungen; jedenfalls ist auch die Buchstabenschrift eine Erfindung, welche der Poesie nur zufällig zu gute kommt.

Diese der griechischen Kunsttheorie entnommene Einteilung berührt sich mit der zuerst vorgetragenen sehr nahe, nur daß die oben berührten Schwierigkeiten wegfallen. Formell ist also die griechische Einteilung der Künste vorzuziehen.

448. Fragen wir weiter nach der Ordnung, in welcher jede der beiden Gruppen von schönen Künsten vom Ästhetiker zu behandeln sei, so kann man entweder von der unvollkommensten zu der vollkommensten aufsteigen, oder von der vollkommensten zur unvollkommensten absteigen. Die Ausbildung einer Kunst hängt aber von mancherlei zufälligen Umständen ab; daher werden wir besser von einer in der Sache gegebenen Rücksicht ausgehen, welche von der geschichtlichen Entwicklung unabhängig ist. Da ergiebt sich nun, wie Nr. 441 gezeigt wurde, daß unter den Künsten des Augenblicks (den momentanen) die Poesie den ersten, die Mimik den zweiten, die Musik den dritten Platz verdient; unter den Künsten der beharrlichen

Dauer (den permanenten) steht die Malerei ihrer innern Vollkommenheit nach obenan, weil sie die Naturdinge in Gestalt und Farbe nachbildet; dann folgt die Plastik, welche an und für sich nur die Gestalt nachahmt, aber von lebenden Wesen, während die Baukunst unorganische Gebilde vorführt.

449. Das System der Künste läßt sich also folgendermaßen darstellen:

Momentane	Permanente
Poesie, Mimik, Musik.	Malerei, Plastik, Architektur.

Die unvollkommenen Künste ordnen sich leicht ein. An die Poesie schließt sich die schöne Prosa (Poetik Nr. 145); mit der Mimik zunächst verwandt ist die Gymnastik, die Kosmetik und die Gewandkunst, weil sie die körperliche Erscheinung zu verschönern bestrebt sind; zur Musik gehören die Deklamation (der wohllautende Sprachvortrag) und rein formelle Sing- oder Spielkünste . . .; mit der Malerei verbinden sich die Künste des Holzschnitts, des Kupferstichs, des Steindrucks . . . und die niedere Zeichenkunst (Graphik), mit der Plastik das Kunstgewerbe, wie Arbeiten in Stein, Holz, Elfenbein, mit der höhern Baukunst die Kunst des handwerksmäßigen Baues.

Zweiter Teil.

A. Mimik.

450. In diesem Grundriß wurde die Dichtkunst schon eingehend besprochen. Über die Gebärdenkunst brauchen nur einige Winke gegeben zu werden. Zunächst über die weder mit der Sprache noch mit der Musik verbundene Gebärde. Diese muß jedenfalls sehr ausdrucksvoll sein, um des Inhaltes nicht zu entbehren; die Wiederholung kann zu diesem Zwecke wünschenswert sein. Die Pantomime, als Vorstellung einer Handlung durch stummes Spiel, läßt beständig die Sprache vermissen und kann nur auf kurze Zeit gefallen; außerdem führt sie fast notwendig zum Possenhaften und Rohen. Die lebenden Bilder, als starre Gebärde ruhender Personen, lassen nicht die Sprache, aber die Bewegung vermissen und können gleichfalls ohne anderweitige Reizmittel nicht lange die Aufmerksamkeit fesseln. Naturgemäßer gesellt sich die Gebärde zum Gesang im Konzert und besonders in der Oper, aber ganz maßvoll und getragen, mehr in gelegentlichen Andeutungen als in fortlaufender Begleitung, und immer in rhythmischer Übereinstimmung mit der Musik, wenngleich ohne taktmäßige Wiederholung.

451. Am nächsten liegt dem Menschen die Unterstützung des einfachen Sprachvortrags und der Deklamation durch Mienenspiel und Körper-

bewegungen; die Deklamation selbst ist ein künstlerisch verfeinerter Ausdruck des Stimmtons. Die Hauptsache bleibt bei der Mimik des Vortrags die Übereinstimmung mit dem Sinn, der Empfindung und den Hauptaccenten des Textes und die zwanglose Unterstützung derselben. Gerade durch diese Unterordnung gewinnt die Mimik, was ihr sonst fehlt, nämlich einen ganz verständlichen, geistig wertvollen Inhalt und eine höhere Weihe durch den Wohlklang und Ausdruck der Stimme, der selbst einerseits zwar musikalischer Natur ist, aber andererseits die schönste Blüte der Gebärdenkunst (Sprachmimik) genannt werden kann. Denn der Stimmton als solcher, ohne Rücksicht auf den Sinn der Rede und die wirklich musikalische Tonabstufung, spiegelt Seelenstimmungen und Charaktereigentümlichkeiten wieder.

452. Es macht einen großen Unterschied, ob die Mimik den Gesang ganz bescheiden begleitet, oder den Vortrag eines Gedichtes erläutert, oder eine Rede belebt, oder eine dramatische Scene wirksam macht. In dieser Ordnung nehmen die möglichen Arten des Gebärdenspiels stufenweise an Lebhaftigkeit, Naturwahrheit und selbständiger Bedeutung zu, dagegen an idealer Vornehmheit und lehrbarer Bestimmtheit der Formen ab.

453. In der Schauspielkunst steht die Mimik, weil die Bühnenhandlung sie zu den höchsten Leistungen herausfordert, der Dichtkunst fast ebenbürtig zur Seite, ja läuft dieser in der Gunst des gewöhnlichen Publikums infolge ihrer sinnlichern Wirkung leicht den Rang ab. Übrigens gestaltet sich auch auf der Bühne die Mimik verschieden in einer Oper, im idealistischen Drama (nach griechischem Muster), im realistischen Trauer- oder Schauspiel (nach Shakespeares Art) und in der Komödie. Die Abstufungen sind ähnlich wie die oben erwähnten. Auch da, wo der Schauspieler in einer bewegten, hart an das wirkliche Leben streifenden Handlung durch eine zusammenhängende Reihe freier Stellungen und Bewegungen jede Art von Vorgängen, Seelenregungen und Charakteren in packenden Bildern darstellt und keinerlei äußere Rücksicht zu nehmen, sondern nur seine Rolle treu durchzuspielen hat, muß er doch mit Naturwahrheit und Lebendigkeit künstlerische Maßhaltung und Idealität verbinden.

454. Der Redner hat sich durchaus in viel engern Schranken zu halten, auch wenn er nicht von einer Kirchenkanzel oder von einem Katheder spricht. Viel Wechsel in der Stellung ist ihm selten verstattet. Seine „Aktion" bleibt der Deklamation streng untergeordnet, wird durch die eigene Würde und das Ansehen, die Stimmung u. s. w. der Zuhörer mitbestimmt und wechselt zwar nach den verschiedenartigen Teilen und Einzelgedanken der Rede, darf aber nicht allzu greifbar nach dem Leben die Stimmungen malen (Faust- und Fingergesten z. B., rasche und starke Bewegung des Hauptes und Oberkörpers, ungestümes Hin- und Herwerfen der Arme, selbst allzu hohe oder weitgespannte Bewegungen der Hände sind selten gut angebracht).

455. Der poetische Deklamator vollends, der vorwiegend lyrische Stimmungen vorträgt, muß ungleich sparsamer und maßvoller sein als der Schauspieler, und sich idealer und getragener als selbst der Redner benehmen. Am meisten Bewegung verträgt noch die halbdramatische Ballade.

456. Die mimische Kunst hängt ganz von den körperlichen Organen, von der Wohlgestalt und Geschmeidigkeit derselben ab. Natur und Übung müssen zusammenwirken, um den Bewegungen Rundung, Anmut und Würde zu verleihen. In der Nähe kommen Haupt, Auge und Miene, in der Ferne Haltung, Auftreten, Stellungswechsel, Arm- und Handbewegung mehr zur Geltung. Schwer zu erreichen ist die Zusammenstimmung und wechselseitige Vermittlung aller mimischen Ausdrucksmittel. Die Herrschaft des Geistes über die Glieder des Körpers, über den Inhalt der Rede und die Verhältnisse der Umgebung wird am besten dafür sorgen; diese Herrschaft soll aber keineswegs nur eine Frucht kalter Überlegung, sondern auch von lebendiger Einbildung und seelenvoller Ergriffenheit getragen sein.

457. In größerer Selbständigkeit wirkt die Mimik mit der Rhythmik zusammen. Die Pantomime wird durch rhythmische Gliederung und ganz gesetzmäßige Folge der Bewegungen zum Tanze. Der künstlerisch geordnete Fluß in Haltung, Stellung und Fortbewegung zieht aber die Aufmerksamkeit von Miene und Einzelgebärde, ja zum Teil auch von dem Fortschritte der Handlung ab, um sie ganz vorwiegend der Gesamterscheinung des gesetzmäßig bewegten Körpers zuzuwenden. Der Tanz läßt sich also begrifflich bestimmen als Darstellung von lyrisch-dramatischen Stimmungen in rhythmischer Körperbewegung. Der Rhythmus, d. h. das Gesetz der Zeitteilung, wiegt nicht vor wie beim Marsche, sondern die Hauptsache ist vielmehr der Ausdruck der Stimmung, durch welchen auch die fortschreitende Handlung viel stärker eingeschränkt wird als bei der Pantomime. Eine musikalische Begleitung entspricht dem vorwiegend lyrischen Charakter und dem Rhythmus; sie fehlt daher selten. Der seelische Ausdruck oder geistige Inhalt allein macht den Tanz zu einer freien Kunst; daher kann der bloße Unterhaltungstanz auf diesen Rang keinen Anspruch machen.

Den natürlichen Anlaß, die Empfindungen in rhythmischer Körperbewegung, d. h. in abgemessenem Schritt und Sprung mit übereinstimmender Bewegung des Oberkörpers und der Arme, kundzugeben, bietet die begeisterte Stimmung vieler bei freudigen Ereignissen, z. B. bei Siegesfeiern, religiösen Festen, frohen Jahreszeiten (Beginn des Frühlings, Erntefest) oder Familienereignissen (z. B. Vermählungen). Damit jedoch eine schöne Kunstleistung sich ergebe, muß auch die Absicht auf Darstellung der Schönheit, nicht auf die Unterhaltung oder auf die Entladung des Gefühlsdrangs allein gerichtet, und die Leistung selbst durch einen geistigen Inhalt und rhythmische Form gehoben werden.

458. Man muß also Natur- und Kunsttanz unterscheiden. Jener ist der erste beste Ausdruck der Stimmung in rhythmischer Körperbewegung. Der Kunsttanz dagegen beruht auf der bewußten Beherrschung des Ausdrucks zur Darstellung der Schönheit, d. h. zur gefälligen Versinnlichung eines bedeutendern Inhaltes. Die Kunst sorgt für größere Anmut, reichere Mannigfaltigkeit, bessere Ordnung, strengern (durch Musik geregelten) Rhythmus, damit alles zusammenwirke, um eine edle, teils lyrisch begeisterte teils dramatisch bewegte Stimmung zu verkörpern. Auch die Verbindung mit der Dichtkunst im Gesange liegt nahe. Der Kunsttanz löst sich also wenigstens zum Teil ab von der wirklichen subjektiven Stimmung, um sie mit künstlerischer Freiheit in eine neue Form zu bringen; er wird in diesem höhern Sinne zur „Nachahmung" des Naturtanzes (siehe oben Nr. 439).

459. Der Gesellschaftstanz hat in gewissen nationalen Formen bereits manche Kunstelemente aufzuweisen (z. B. das Menuett). Er gleicht einem in Mimik umgesetzten Volksliede, hat aber mehr sinnlichen Reiz und weniger geistigen Inhalt. Von den alten Hebräern wurde er in Beziehung zur Religion gesetzt. Nach dem Durchgange durch das Rote Meer z. B. tanzten die Frauen unter Absingung des bekannten Liedes den Siegesreigen (Ex. 15), David tanzte bei Einholung der Bundeslade (2 Kön. 6, 14), und nach dem Exil wird ein Fackeltanz im Vorhofe des Tempels erwähnt. Auch im Heidentum und Christentum verherrlichten oft Tänze oder Prozessionen mit Tanzbewegungen die religiösen Feste; zu dieser Art gehört noch die bekannte Springprozession zu Echternach.

Die Römer der besten Zeit hielten den Unterhaltungstanz für ungeziemend und pflegten zu sagen: „Niemand tanzt nüchtern"; aber an religiösen Festtänzen beteiligten sich Matronen der edelsten Geschlechter (Horaz, Oden II, 12). Die Griechen freilich hatten, wie die Gymnastik zur Stählung des Körpers, so den Tanz zur Darstellung der Schönheit durch Körperbewegung ausgebildet. Lucian betont aber den „Ausdruck des Geistes" (Vom Tanze 69) und die Begleitung mit Gesang. Sehr hoch galt den Griechen die ergänzende Arm- und Handbewegung. Im geselligen Leben tanzte der Freie kaum; das Zusammentanzen der beiden Geschlechter war in der Blütezeit gar nicht Sitte. Beim Dienste der Götter waren Chortänze ganz gewöhnlich. Auch bewegte Waffentänze mancherlei Art standen in Achtung; berühmt waren die Männer- und Knabentänze bei den Spartanern.

460. Kunsttänze im strengsten Sinne des Wortes begleiteten die Chorlieder des ernsten und heitern Dramas. Ein ziemlich unwürdiges Gegenstück dazu ist unser Bühnentanz, das Ballett. Es tritt auf als Einlage im Schauspiel und in der Oper, oder als selbständiges Stück, und gliedert sich in getanzte Pantomime zur Darstellung von Handlungen und lyrische Charaktertänze zu symbolischer Darstellung von Gemütsbewegungen. Selbst

Solotänze, lyrisch oder charakteristisch, finden sich, wie bei den Griechen, so auch heute noch.

461. Unser Ballett steht wegen seiner Geistlosigkeit und sittlichen Bedenklichkeit in recht üblem Rufe. Manieriertheit, Gespreiztheit und Possenhaftigkeit werden sehr allgemein als seine Hauptfehler bezeichnet. Die Entfaltung äußerlicher Pracht und die musikalische Begleitung müssen die innere Leerheit verdecken helfen. Im allgemeinen wird man sagen dürfen, daß der Tanz auf die Verbindung mit der Musik und der Dichtkunst angewiesen ist und ohne dieselben jedenfalls nur auf kurze Zeit im unmittelbaren Anschluß an eine dramatische Vorstellung oder eine Festfeier, welche die Mimik erst verständlich machen, wirklichen Kunstgenuß gewähren kann. Würde der Ausführung, Bedeutsamkeit der Gelegenheit und symbolischer Ausdruck edler Stimmungen können allerdings dem Tanze einen echt ästhetischen Wert geben. Es ist aber selbstverständlich, daß selbst der Schatten von Unsittlichkeit ein reines Kunstvergnügen nicht mehr aufkommen läßt.

B. Musik.

462. Allgemeiner Charakter. Die Musik ist diejenige Kunst, welche in sinnlich angenehmen und geistig bedeutsamen Tonfolgen die Schönheit darstellt.

Die im Tonkünstler vorausgesetzte Begabung nennt man musikalische Phantasie. Deren Eigenart ist es, das geistige Leben in schöne Tonbilder umzusetzen; in ähnlicher Weise wird die dichterische Phantasie dadurch gekennzeichnet, daß sie für den Ausdruck in der Sprache ästhetisch wirksame Gestalten schafft. Ein tiefes, reiches Gemütsleben darf dem Musiker um so weniger fehlen, als er keine Gedanken mit begrifflicher Bestimmtheit aussprechen kann, sondern darauf angewiesen ist, das innere Leben mehr andeutungsweise für die Empfindung als deutlich faßbar für den Verstand darzustellen. Sein Darstellungsmittel, der musikalische Ton, hat unverkennbare Verwandtschaft mit den Regungen und Stimmungen des Gemütes; denn er beruht selbst lediglich auf wohlgeordneter Bewegung. Die tägliche Erfahrung beweist auch, daß die Tonbewegung auf die Nerven, das Gemüt und den Geist des Hörers merklich einwirken; sonst hätten z. B. Tanz und Militärmusik gar keinen Zweck. Umgekehrt ruft jede Leidenschaft, jede lebhafte Stimmung, z. B. Zorn, Liebe oder Furcht, im Organismus physische Bewegungen oder „Schwingungen“ hervor, deren unmittelbarsten Ausdruck Ausrufe bilden, welche musikalischen Tönen ähnlicher sind als sinnvolle Worte.

Die Schönheit also, welche die Tonkunst darstellt, besteht nicht in begrifflich bestimmten, sinnlich auszuprägenden Gedankenreihen, sondern in Bewegungen und Stimmungen des Gemütes, welche zwar an sich nicht weniger bestimmt sind, aber in der Sprache sich nicht ebenso deutlich aus-

prägen lassen. Der Ton giebt diesem Stimmungsgehalte die künstlerische (sinnlich gefällige) Form. Beide müssen, damit ein Kunstwerk zu stande komme, durch eigenartige Vorzüge Genuß und Befriedigung gewähren. Denn auch in der Musik gilt immer die Kunstregel, daß Form und Inhalt zusammenwirken müssen, um ästhetisches Vergnügen zu erzeugen.

Erst in zweiter Linie kommt, wie bei den andern schönen Künsten, nächst dem Schönen, das durch sich selbst erfreut, das bloß Charakteristische, d. h. die treffende Nachahmung der nicht gerade schönen Wirklichkeit, oder gar das Häßliche in Betracht. So können also leidenschaftliche und fehlerhafte Stimmungen oder sinnlich mißfällige Tonverbindungen verwendet werden. Das muß aber mit Vorsicht und in der Musik sparsamer geschehen als Ähnliches in Poesie und Malerei. Denn das sinnliche Moment wirkt in der Musik besonders stark, der Sinn aber läßt sich schwerer als der Geist von dem unmittelbaren Eindrucke des Unschönen ablenken.

Die Schönheit der Musik offenbart sich in drei Vorzügen: in dem sinnenfälligen Reize, in der Gesetzmäßigkeit und in der Ausdrucksfähigkeit. Der erste Vorzug beruht auf dem Wohlklange, d. h. jener Wirkung, welche eine sorgfältig gewählte Tonreihe durch angenehm wechselnde Höhe, Stärke, Bewegung und Bindung im Gehörsinn und in der innern sinnlichen Empfindung hervorruft. Die Freude am Klang und Spiel zur Abspannung, Unterhaltung und Erfrischung der im Alltagsleben zu wenig befriedigten edlern Sinnlichkeit bedingt das Interesse eines großen Teiles der Musikfreunde. Doch ist der Kenner mehr empfänglich für die wundervolle Gesetzmäßigkeit und künstlerische Folgerichtigkeit, mit welcher in größern Werken die vielgestaltigen Formmittel der Tonkunst erschöpft werden. Auch der bloße Liebhaber steht unbewußt unter dem Einfluß des schönen musikalischen Gesetzes; aber die Erkenntnis desselben bleibt für ihn in der Freude des Sinnes und der innern sinnlichen Empfindung eingehüllt. Dieser knospenähnlich halb erschlossene Schönheitsgenuß kann mit Recht schon ein geistig-sinnlicher genannt werden, insofern der Geist mindestens nicht ganz leer ausgeht; eine Frucht desselben ist jene oft gerühmte allgemeine Beruhigung, Veredelung und Verklärung der Stimmung, welche von der genauern Auffassung des musikalischen Kunstwerkes unabhängig bleibt („Katharsis“, d. h. läuternde Kraft der Kunst, in ihrer gattungsmäßigen Allgemeinheit aufgefaßt). Viel edler und geistiger aber ist der Genuß des Kenners, dem die Kunstwelt alle ihre Geheimnisse offenbart. Doch erst in dem dritten und größten Vorzuge der Musik, in dem idealen Sinn und Wert der Töne, im Empfindungsausdruck der Melodien und Harmonien, in eingehauchten und auf den Hörer übertragenen edeln Stimmungen triumphiert die Kunst. Ein Requiem läßt einen ganz andern Eindruck zurück als eine Ostermesse; die Lamentationen unterscheiden sich auch ohne die Nachhilfe des Textes scharf genug von dem „Exsultet“ des Karsamstags, und wer würde nicht ganz anders berührt von einem Trauermarsch als von einer Siegeshymne?

463. Die verschiedenen Arten, wie die Musik auf das Gemüt wirkt, bezeichnet Aristoteles (Pol. 8, 7; vgl. Probl. 19, 27. 29 und 48) als die einfach ethische oder ruhige, die zur Thatkraft ermunternde oder thätige und die begeisternde oder „bacchische“. Letztere Charakteristik mag etwa bei der Militärmusik, noch mehr bei den Schlachtgesängen roher Völker zutreffen; merkwürdigerweise verwenden die Drehmönche des Orients noch jetzt das von Aristoteles für Gesänge dieser Art bezeichnete phrygische Tongeschlecht. Eine ganz gemäßigte Bewegung von Rhythmus und Melodie empfiehlt der Stagirite für die gemessenen Chorgesänge der alten Tragödie und die zur Erziehung in Schulen geübte Musik; sie paßt als sittlich veredelnde Gattung auch zu religiösen Gesängen. Schlechthin zur Thätigkeit anregend wirkt die Musik, wenn in ihr Rhythmus und Melodie eine mittlere, normale Entfaltung finden und die bewegte Natur der Töne mit mäßiger Kraft zum Ausdrucke bringen.

Wenn wir die durch die Musik auszuprägenden Stimmungen und Wallungen des Gemütes nicht mehr im allgemeinen nach dem Grade der Erregtheit messen, sondern dieselben nach ihrem Gegenstande benennen, so wird der rein musikalische Ausdruck dafür unbestimmter, solange nicht ein verdeutlichender Text hinzukommt. So leicht die Heftigkeit der innern Erregung im allgemeinen durch Töne allein dargestellt werden kann, so wenig läßt sich z. B. die Flucht vor diesem oder jenem bestimmten Übel durch bloße Instrumentalmusik verständlich ausdrücken.

464. Der musikalische Ton und Klang. Die Schallempfindung wird durch eine schwingende Bewegung der kleinsten Teilchen eines Körpers und der umgebenden Luft hervorgerufen; vgl. das Aufhüpfen von Sandkörnchen auf tönenden Platten oder von papiernen Reiterchen auf angeschlagenen Saiten. Der musikalische Ton, der uns durch seine besondere Annehmlichkeit ergötzt, wird durch eine bestimmte Art ganz gesetzmäßiger Bewegungen, nämlich durch schnelle Schwingungen von ganz gleicher Dauer und Form in ziemlich großer Anzahl und mäßiger Spannungsweite erzeugt. Die Schwingungszahl aller hörbaren Töne liegt nach Preyer (1876) beiläufig zwischen 14 und 40 000, die der musikalisch brauchbaren etwa zwischen 40 (Kontra-E oder e_2) und 5000 (d^5), umspannt also 7—8 Oktaven: Kontra-, große, kleine, ein- bis fünfgestrichene Oktave. Mittels der „Sirene“ stellt der Physiker durch eine bestimmte Anzahl von Luftstößen einen bestimmten Ton dar; der sogen. Kammerton, das eingestrichene a^1, wonach man die Instrumente zu stimmen pflegt (einer der höchsten Töne des Tenors und ein mittlerer der Knaben- und Frauenstimmen), erweist sich so als ein Ton von beiläufig 440 ganz gleichmäßigen Schwingungen in der Sekunde. Die menschliche Stimme reicht nur etwa vom Anfang der großen Oktav bis in die Mitte des dreigestrichenen C oder c_1 bis über f^3 (64—1500 Schwingungen).

Jede Einzelstimme ist natürlich noch viel beschränkter; die Tenorstimme z. B. geht durchschnittlich nur vom c der kleinen Oktav bis zum g^1 der eingestrichenen oder bis zur nächsthöhern Stufe.

Die Natur setzt also für die Kunst ein weises Maß an, damit durch beschränkte Mittel zu desto größerer Befriedigung Bedeutendes geleistet werde. Sie hat uns auch ein natürliches Gefühl für die Gesetzmäßigkeit des musikalischen Tones verliehen, dessen Vorzüge wir richtig abschätzen, ehe noch die Wissenschaft die Beschaffenheit desselben ergründet hat. Unser Ohr ist (nach Helmholtz) wie ein Klavier in 3000 Fasern der membrana basilaris auf alle Töne abgestimmt.

Indem der Toneindruck von den besondern Verhältnissen des Tonerregers nichts anderes als die Bewegungsart dem Sinne vermittelt, wirkt er im Vergleich zu den Lichteindrücken, die uns Bilder von den Dingen vermitteln, stärker auf die Empfindung als auf die Vorstellung, woraus sich der Charakter der Musik als „Gefühlsausdruck in Tönen" und die sinnliche Gewalt derselben erklärt.

Der musikalische Ton, sowie er thatsächlich verwendet wird, verharrt fest und sicher auf derselben Höhenstufe und unterscheidet sich dadurch von dem unruhig schwankenden Sprechtone mit seinen unbestimmbaren „schleifenden" Übergängen und stärker hervortretenden konsonantischen Geräuschen.

Die musikalischen Töne als Stoff der schönen Kunst liegen nicht so fertig vor wie Farben, Gestalten und Worte, und lassen durch ihre fast unkörperliche Schmiegsamkeit der künstlerischen Umgestaltung die größte Freiheit. Die bloße Nachahmung der Natur, z. B. des Vogelgesanges, kann selbst in den Anfängen der Musik nur eine sehr untergeordnete Rolle gespielt haben; bei den bildenden Künsten war das ganz anders, und auch Poesie und Baukunst setzen dort ein, wo schon bedeutende Vorarbeiten (in Prosa und in Notbauten) geleistet sind.

Nach den unveränderlichen Eigenschaften des Tones kommen die veränderlichen und wechselnden in Betracht, zunächst der Unterschied von Stärke und Schwäche. Verstärkt wird der Ton durch Resonanz, d. h. Mitschwingen elastischer Holztafeln und der in Holzkasten eingeschlossenen Luft (Klavier, Violine); in ähnlicher Weise durch Abstimmung der sogen. „Resonatoren" auf einen bestimmten Eigenton, der dann, so oft derselbe Ton in der Nähe erklingt, mit überraschendem Nachdruck mitklingt (starkes „Mittönen" gleich oder harmonisch gestimmter Saiten). Ein Mittel, dem Tone die verschiedensten und beliebig wechselnde Stärkegrade zu geben, bietet sich in der verschiedenen zur Schallerregung aufgewandten Anstrengung (stärkerer und schwächerer Anschlag der Tasten oder Strich der Saiten). Die Stärke des Tones wächst überhaupt mit der Breite (Tiefe)

und Höhe, d. h. mit der Spannweite und Schnelligkeit der Schwingungen. Tiefe, kräftige Töne machen wegen ihrer breitern Schwingungen den Eindruck der Fülle, höhere, starke Töne wegen der Schnelligkeit der Schwingungen den der Heftigkeit. Da aber die tiefsten und die höchsten Stimmtöne schwer hervorzubringen sind, so ist die mittlere Stimmhöhe zum Ausdrucke der Kraft am geeignetsten, und es ergiebt sich ein doppeltes Crescendo, das eine von oben und das andere von unten, zur Mitte des Stimmumfanges. Männerstimmen sind trotz der tiefen Lage wegen ihrer Breite kräftiger; die steigende Stimme aber gewinnt in gewissen Grenzen an Kraft, und darum sagt schon Aristoteles, daß zwar eine hohe Stimme ein Zeichen der Schwäche sei, dagegen eine hoch hinaufsingende ein Zeichen der Stärke (Probl. 19, 37). Auf gleicher Höhe aber wechselt die Tonstärke mit der wechselnden Stärke der Tonerregung, d. h. mit der Schwingungsweite allein. Es ist Sache des Sängers, Spielers und Komponisten, die Tonstärke (also auch die natürlichen Stimmlagen) für den ästhetischen Ausdruck wohl zu bemessen. Die Stärke bedeutet Spannung der Kraft, Entschiedenheit der Stimmung, Fülle des Gehaltes oder sieghaftes Streben. Sie paart sich gern mit würdigem Ernste oder aber mit unruhiger Leidenschaft. Die Tonschwäche macht den Eindruck der stillen Ruhe, Maßhaltung, Andacht u. s. w. Das zugleich gefällige und sinnvolle An- und Abschwellen thut schon bei einer einzigen langen Note oder einer kurzen Tonformel oft eine glückliche Wirkung. Ganz verfehlt wäre es, durch betäubende Tonstärke andere Vorzüge ersetzen zu wollen.

Nahe verwandt ist die Tondauer, welche sich oft mit der Tonstärke (der kräftigern Betonung) verbindet. Für sich allein malt sie Ernst, Fülle, Würde, oder Langsamkeit, Schwerfälligkeit, Traurigkeit. Die Tonkürze erweckt die Vorstellung freier Beweglichkeit und heitern Spieles, mit scharfer Betonung aber versinnlicht sie etwa eine ruckweise sich äußernde Kraft.

465. Der musikalische Ton ist selten wirklich einfach (wie bei Spieldosen und weiten gedackten Orgelpfeifen); meistens tritt er mit einer bestimmten Klangfarbe auf, welche ihm mehr Ausdruck und Charakter verleiht. Thatsächlich besteht dieselbe in der Beimischung unwesentlicher Nebentöne von verschiedener Höhenstufe. Klavier, Violine, Klarinette, Horn und Trompete, ebenso die verschiedenen Menschenstimmen, ja die einzelnen Vokallaute der Sprache verdanken Obertönen (und andern Nebentönen) ihren eigenartigen Klang bei gleicher Höhe und Stärke. Die Nebentöne hangen von der Form der Schwingungen ab, wie Höhe und Stärke der Töne von der Zahl und Weite. Manches Ohr unterscheidet mehrere Nebentöne, zumal beim Anschlag eines Harmoniums, ganz deutlich; sonst machen sie immer doch als Tongemisch einen merklichen Eindruck. Die Schwingungszahl der Obertöne ist immer ein Vielfaches von der Schwingungszahl des

Haupttones. Folgende Tonreihe giebt von den Intervall- und Zahlenverhältnissen der Obertöne eine Übersicht.

$$\overset{1}{F_4}\ \overset{2}{F_3}\ \overset{3}{C_2}\ \overset{4}{F_2}\ \overset{5}{A_2}\ \overset{6}{C_1}\ \overset{7}{Es_1{}^*}\ \overset{8}{F_1}\ \overset{9}{G_1}\ \overset{10}{A_1}\ \overset{11}{H_1{}^*}\ \overset{12}{C}$$

$$\overset{15}{E}\ \overset{16}{F}\ \overset{18}{G}\ \overset{20}{A}$$

$$\overset{24}{c}\ \overset{25}{cis}\ \overset{27}{d}\ \overset{30}{e}\ \overset{32}{f} \mid \overset{36}{g}\ \overset{40}{a}\ \overset{45}{h}\ \overset{48}{c'} \mid \overset{54}{d'}\ \overset{60}{e'}\ \overset{64}{f'}\ \overset{72}{g'}\ \ldots$$

$$\overset{80}{a'}\ \overset{81}{a''}$$

Die mit Sternchen bezeichneten Töne stimmen nicht ganz genau mit den gleichnamigen der praktischen Musik überein, ebensowenig die zu den übergangenen Ziffern, den höhern Primzahlen, gehörigen. Das zweite a′ liegt um das „syntonische Komma", etwa den fünften Teil eines Halbtons, höher als das erste. Das altgriechische Tetrachord EFGA und die moderne Normalleiter cdefgah (c′), in zwei Tetrachorde oder Viertonreihen zerlegbar, fallen sofort in die Augen. F_4 ist als Fundamentalton angesetzt, weil die Griechen ein F als tiefsten Sington annahmen.

Die Ausscheidung der mit den Primzahlen (7, 11 u. s. w.) bezeichneten Töne aus der praktischen Musik erklärt sich schon aus der Schwierigkeit, verwickelte Zahlenverhältnisse mit Sinn und Empfindung aufzufassen. Mehr als drei Einheiten bieten dem Gehöre Schwierigkeiten, es sei denn, daß die höhern Zahlen sich als ein Vielfaches von 2 oder 3 darstellen ($6 = 2 \times 3$, $8 = 2 \times 2 \times 2$, $9 = 3 \times 3$). Die Zahl 5 ist nicht leicht aufzufassen, weshalb auch der fünfteilige Takt selten gebraucht wird; die Zahl 5×5 (cis) muß jedenfalls ausgeschieden werden. Auch in der vereinigten Masse der Obertöne empfindet man die genannten als leise Dissonanz, und dort, wo sie gegen die ersten sechs Teiltöne verschwinden, wie beim Fortepiano und beim leisern Stimm- und Hornklang, erscheint uns der Ton vollkommen rein und wohlklingend. So hat uns die Natur zunächst auf die diatonische Leiter angewiesen, in der zwar eine Reihe von Obertönen des angenommenen Grundtons, aber nicht die durch die schwierigsten Zahlen bezeichneten vertreten sind; bei Instrumenten hebt man sie zum öftern künstlich auf, um denselben eine bessere Klangfarbe zu geben. Starke und hohe Nebentöne in der Höhe machen die Streich- und Blasinstrumente scharf und grell, das Fehlen der meisten Teiltöne die Flöte mild, ja ausdruckslos, das Vorherrschen der ungeraden Obertöne die Klarinette näselnd.

Die Obertonreihe gewöhnt das Ohr auch an die wichtigsten musikalischen Intervalle; es folgen sich ja der Reihe nach Oktav, Quint, Quart, große und kleine Terz, dann der große und der kleine Ganzton ($8:9$ und $9:10 =$) $F_1 : G_1$ und $G_1 : A_1$, bis sich endlich die ganze Naturleiter c—c′ zusammensetzt. Der frühere Gebrauch der vorausgehenden Viertonreihe 15, 16, 18, 20 = EFGA ist ebenfalls geschichtlich erwiesen.

Auf den Einwand, daß die Obertöne für gewöhnlich nicht unterscheidbar seien und darum keinen merklichen Einfluß auf die Gestaltung der praktischen Musik geübt haben könnten, läßt sich antworten, daß sie als thatsächlich (wenn auch nicht

immer in gleicher Zahl und Stärke) vorhanden doch irgendwie auf die Empfindung wirken und somit die Wahl der Tonstufen notwendig beeinflussen müssen. Außerdem giebt es Musiker, welche auch bei der menschlichen Stimme, unter günstigen Umständen, sowohl konsonante als dissonante Obertöne deutlich mitklingen hören. Merkwürdig ist ferner die Entdeckung Tartinis und der genauere Nachweis Riemanns, daß beim Zusammenklang irgendwelcher (hoher) Töne der natürliche Fundamentalton immer mitklingt, und so auch auf andere Weise der Zusammenhang der Tonreihe dem Ohre verdeutlicht wird (Riemann, Existenz der Obertöne S. 4 ff.). Endlich liegt die Thatsache vor, daß bei den oben erwähnten Intervallen die Schwierigkeit der Auffassung sich ganz richtig nach der Reihenfolge der Naturtöne abstuft, und daß es ganze Völker giebt, welche den nachfolgenden Halbton (11:12 oder vielmehr 15:16) in ihre Musik nicht aufgenommen haben. — Wie die Harmonie auf der Naturtonreihe beruht, darüber sogleich.

466. Konsonanz und Dissonanz. Nach Euklid (3. Jahrhundert v. Chr.) ist „die Konsonanz die friedliche Mischung zweier Töne, eines höhern und eines tiefern; die Dissonanz aber umgekehrt die Unverträglichkeit zweier Töne, welche sich nicht vermischen, sondern scharf und rauh ins Gehör fallen". Die durch Primzahlen von 7 an bezeichneten Töne werden im Verhältnis zum Grundton undeutlich aufgefaßt und scheinen darum mit demselben entzweit; in ähnlicher Weise beruht bei allen gleichzeitig erklingenden Tönen die Rauhigkeit des Zusammenklangs auf dem verwickelten Verhältnis der Schwingungszahlen. Es entstehen Störungen („Schwebungen") in dem friedlichen Abfluß, sei es der zusammenklingenden Grundtöne selbst, sei es der zugehörigen Nebentöne. Unter die letztern sind außer den Ober- oder Teiltönen noch zu zählen die „Kombinationstöne", welche sich aus der Summe oder der Differenz der gleichzeitigen Schwingungen mehrerer Töne neu bilden und darum Summations- oder Differenztöne heißen; z. B. ergeben c und g (mit 128 und 192 Schwingungen) den Summationston e′ und den Differenzton C (mit 320 und 64 Schwingungen), und es entsteht in diesem Falle der konsonante Akkord Ccge′. Mehrere ausgezeichnete Akustiker behaupten, es gebe sogar noch eine der Obertonreihe umgekehrt entsprechende Untertonreihe. Alle Nebentöne aber stehen auch wiederum unter sich in konsonantem oder dissonantem Verhältnis.

Die so entstehenden Dissonanzen sind gradmäßig sich abstufende Differenzen und lassen sich arithmetisch berechnen. Andere hingegen entstehen dadurch, daß ein Ton sich in unser Musiksystem oder in eine bestimmte Tonart nicht fügen will. Die natürliche Septime 4 : 7 ($F_2 : Es_1$) und die verminderte Decime 3 : 7 ($C_2 : Es_1$) bilden an sich weniger Schwebungen mit dem Grundtone als die kleine Sext 5 : 8 ($A_2 : F_1$), bleiben aber vom praktischen Gebrauche ausgeschlossen; dagegen nimmt man als kleine Septime einen etwas höhern Ton auf, nämlich 9 : 16 ($G_1 : F$, d. h. die reine Quart der reinen Quart). Auch die Quart 8 : 11 ($F_1 : H_1$) wird nicht verwendet, dafür aber 3 : 4 ($C_2 : F_2$), obwohl der Grundton (F_4) nur jene Quart von sich selbst enthält und außer ihr noch eine übermäßige 32 : 45 (f : h), den sogen. Tritonus, welcher

seltener zugelassen wird. Die große Septime 8 : 15 (F_1 : E), welche verwickelte Verhältnisse hat, ist uns doch unentbehrlich. Die bloße verschiedene Auffassung des Zusammenklanges c f macht ihn dissonant und konsonant: wird c als Grundton gefaßt, so dissoniert f, das sich in einem C-Klang (wie überhaupt die Quart des Fundamentaltons in den Obertönen) nicht findet.

Die Konsonanzen werden zunächst ohne Beziehung auf einen Grundton der Naturreihe bestimmt. So ergeben sich Oktav, Quindecime und Doppeloktav als „absolute", d. h. fast identische Konsonanzen, Quint und Quart als „vollkommene", große Terz und große Sext als „mittlere", kleine Terz und kleine Sext als „unvollkommene" Konsonanzen (Helmholtz, Tonempfindungen). Bei der Beziehung auf einen Grundton, z. B. F_4 in der Reihe oben Nr. 465, bleiben die absoluten Konsonanzen dieselben, es bietet sich auch eine höhere Quint $F_3 : C_2$, eine höhere große Terz $F_2 : A_2$; es fehlen aber die Quart, die kleine Terz und die Sexten.

Die Konsonanzen führen zu drei- und mehrstimmigen Akkorden. Durch den Summationston entstand uns unter der Hand schon der Akkord C c g e′; da aber die Oktaven sich ohne erheblichen Unterschied vertauschen lassen, so muß auch c e g c′ konsonant sein, zumal e zu c und zu g im Terzenverhältnis steht. Im einfachen Naturklang findet sich gleichfalls der durch vorausgehende Oktaven verstärkte reine Durklang F_2 A_2 C_1 F_1 (siehe oben Nr. 465), dessen Töne also Teiltöne desselben Fundamentaltones sind.

Der Molldreiklang F As C oder c es g hat nicht denselben Vorzug. Freilich hört man nach Riemann (a. a. O. S. 9 ff.) bei geflissentlicher Aufmerksamkeit auf den Mollsinn von g e′ deutlich den Oberton h″, somit den Molldreiklang e g h, für den aber ein höheres h, wie es scheint, den Ausgangspunkt einer absteigenden Naturtonreihe abgiebt. Aber dieser Dreiklang ist nicht ohne Mühe zu Gehör zu bringen, und in der praktischen Mollmusik gilt nicht h als Grundton des Dreiklangs e g h, sondern e. Somit muß doch g als unregelmäßige Vertretung für gis gelten und als leise Dissonanz, die aber nicht gerade einer Auflösung bedürftig und zum Ausdruck einer nicht völlig entschiedenen und geklärten Stimmung dienlich ist. Übrigens steht immer g zu e und zu h im Terzenverhältnis. Nach Helmholtz (Tonempfindungen) ist der Unterschied im Wohlklang vom Durakkord an sich „sehr auffallend", wird aber durch die gewöhnliche temperierte Stimmung der Instrumente gemildert. Indes bediente man sich bis auf Seb. Bach im Schluß noch des Durakkords oder ließ die Terz aus; es scheint also, daß sich das musikalische Ohr nur langsam an den Mollakkord gewöhnte. — Mit den beiden Grundakkorden ist nun die ganze Entwicklung der Harmonie angebahnt.

467. Tonleiter und Tonart. Der Begriff „Tonleiter" besagt nichts als eine Tonreihe, die man ohne Schwierigkeit auf- und absteigen kann,

oder eine geordnete, stetige Stufenfolge von Tönen. Die Intervalle müssen naturgemäß und weder zu weit noch zu eng sein. Der Naturklang (siehe oben Nr. 465) giebt die Intervalle an die Hand und baut die diatonische Leiter c—c′ selbst auf.

Eine „Tonart“ ist ein System von Tönen innerhalb der Oktav, welches für ein musikalisches Kunstwerk die ausreichende und unentbehrliche Grundlage abgiebt. Die mannigfaltige Bewegung der Töne kann nur dann kunstgerecht sein, wenn sie einen sichern Halt oder Wegweiser, ein festes Maß und Gesetz hat. Da aber die Natur die Einteilung in Oktaven (mit fast völlig gleichen Verhältnissen) bereits gemacht hat, so müssen nur noch die zu verwendenden Töne einer Oktav durch irgendwelche Regel zu einer Einheit zusammengeschlossen werden. Verwandtschaftliche Beziehungen der Töne zu einander und womöglich zu einem Grundtone müssen vorwiegen; doch sind in der Kunst überhaupt auch gegensätzliche Verhältnisse zulässig. Ebenso wird sich die Kunst im allgemeinen an die Natur anschließen und doch auch zuweilen von ihr abweichen oder über sie hinausgehen. Übrigens sind ja in der Natur selbst und insbesondere im musikalischen Naturklange schon dissonante Verhältnisse gegeben.

Die in Betracht kommenden Möglichkeiten zur Herstellung eines Oktavsystems sind indes so zahlreich, daß über die Brauchbarkeit eines solchen nur die musikalische Erfahrung entscheiden kann. — Die Gebundenheit der Musik an ein bestimmtes System dieser Art muß so verstanden werden, daß vorübergehende Abweichungen unter Leitung eines stellvertretenden vernünftigen Gesetzes verstattet sind. — Die Ausdrücke „Tonleiter“ und „Tonart“ werden oft im gleichen Sinne gebraucht und bezeichnen dann beide ein für die musikalische Kunstübung verwendbares Oktavsystem.

In unserer heutigen Musik teilen sich die Durtonart und die Molltonart in die Herrschaft. Die Durleiter hat folgende Verhältnisse:

8	9	10	$32/3$	12	$40/3$	15	16
c	d	e	f	g	a	h	c

$9/8$ $10/9$ $16/15$ $9/8$ $10/9$ $9/8$ $16/15$

Die untergesetzten Zahlen weisen auf diejenigen im Naturklange (s. oben Nr. 465) zurück; es hat also z. B. d $9/8$mal soviel Schwingungen als c, und c und d verhalten sich zu einander, wie im Naturklange F_1 zu G_1 oder später $\overset{24}{c}$ zu $\overset{27}{d}$. Die überstehenden Zahlen bestimmen das Verhältnis aller Töne zum Grundtone; es kann einfacher so gegeben werden: 1 $9/8$ $5/4$ $4/3$ $3/2$ $5/3$ $15/8$ 2. — Dieses ist die „diatonische“ Tonreihe, zu welcher auf dem Klavier die weißen Tasten gehören. Bei der Versetzung der Durleiter auf andere Stufen bleiben diese Verhältnisse bestehen. Die „temperierte“ Stimmung unserer Tasteninstrumente hat daran nur so viel geändert, daß die Ganztöne einander völlig gleich und die Halbtöne genau die Hälfte der Ganztöne sind.

Unsere Musik ist wesentlich harmonisch, und die Tonleiter wird als aufgerollter Tonika-Akkord (c e g c′) mit Durchgangstönen (aus der Naturleiter) aufgefaßt; indem man aber auch diese wieder zu Dreiklängen ver-

stärkt, gelangt man zu dem Dominantakkord (g h d und f a c) und zu zwei Hilfsakkorden in Mollgestalt (d f a und e g h). Die drei Durakkorde beherrschen die Tonart, aber sie gehören nicht demselben Naturklang an; sonst müßte, wie aus Nr. 165 ersichtlich, f und nicht c Grundton der Tonart sein. Ferner ist im Akkord d f a die Quint um ein „Komma" zu klein, da sie zwei kleine Ganztöne ($^{10}/_{9}$) hat, die reine Quint hingegen zwei große Ganztöne ($^{9}/_{8}$). Aber diese Übelstände sind nicht von praktischer Bedeutung, und die temperierte Stimmung, welche in unserer Musik vorherrscht, kennt überhaupt den Unterschied des großen und kleinen Ganztones nicht. Die Einheit der Durtonart beruht also auf dem Tonika-Akkord und auf der Beziehung der Dominantakkorde, die je einen Ton mit ihm gemein haben, zu jenem; außerdem bleibt auch die diatonische Einheit des Naturklanges gewahrt.

Den Vorzug großer Natürlichkeit hat das Dur-Tetrachord (c—f und g—c); denn die natürlichste Art, von einem gegebenen Grundton, etwa c, aufzusteigen, führt durch einen großen und kleinen Ganzton zur reinen Quart. Hierauf und auf das schöne Verhältnis der Dominantakkorde zum Tonika-Akkord, das den Keim einer doppelten Modulation (mit ♯ und ♭) enthält, gründet sich der Charakter der Durtonart. Melodie und Harmonie gewähren wegen der Natürlichkeit der Verhältnisse eine reine Befriedigung; Klarheit, Entschiedenheit und Idealität zeichnen die Durtonart aus. In der Modulation, vorübergehend oder dauernd, finden sich indes auch die Mittel, gemischte Gefühle und nicht ideal-friedliche Verhältnisse musikalisch darzustellen.

Sonst dient dazu die Molltonart. Diese ist historisch aus der diatonischen A-Leiter erwachsen. Aus harmonischen Gründen, zur Bildung des Dominant-Septimenakkordes, dann überhaupt um eines schönen Leittones willen, hat man g in gis verwandelt. Da aber die große Sekunde f—gis in der reinen Melodie unbequem ist, giebt man der melodischen Mollleiter gern fis; die absteigende Melodie erhält oft die diatonische Leiter rein. Der Mollakkord über der Tonika gilt gleichsam als Variante des klaren, kraftvollen und hell-freudigen Durakkordes und dient zum Ausdruck einer verhüllten, einer zurückhaltenden und oft einer trüben Stimmung. Volle Natürlichkeit und Klarheit geht dieser sogar in ihrem Aufbau etwas schwankenden Tonart ab.

168. Nicht nur diese, sondern noch manche andere Tonarten wurden teils im Altertum teils im Mittelalter verwendet, im ganzen so viele diatonische Leitern, als diatonische Tonstufen in der Oktav vorhanden sind. Die „Modi" des gregorianischen Chorals sind folgende nach dem Schlußtone (der Finale) benannte: d—e—f—g. Jede derselben hat zwei Varianten, je nachdem die Melodie sich entschieden über der Finale aufbaut, oder sich vielmehr um dieselbe herumbewegt; jenes ist die authentische, dieses die plagale Form. Die Namen sind:

I und II Dorisch und Hypodorisch (d Finale);
III und IV Phrygisch und Hypophrygisch (e);
V und VI Lydisch und Hypolydisch (f);
VII und VIII Mixolydisch und Hypomixolydisch (g).

Außerdem findet sich mehr vereinzelt ein plagales Äolisch (X) mit a als Finale; Beispiel: das Graduale der Totenmesse Requiem aeternam und das österliche Graduale Haec dies, ferner ein authentisches und plagales Jonisch (XI und XII) mit c als Finale; Beispiel: im Vesperale Romanum das Alma Redemptoris und das Ave Regina coelorum; endlich noch Spuren anderer Tonarten.

Die Bedeutung der Tonika tritt im Choral nicht so maßgebend zu Tage wie in der modernen Musik, bildet aber doch in Wahrheit das vorzüglichste Einheitsband der Tonart, daher auch der aufgelöste Dreiklang über derselben sehr häufig vorkommt. Als Tonika gilt die Finale; nur das Phrygische (e) muß wohl als A-Tonart mit Quintenschluß (in e) aufgefaßt werden (es blieb die altgriechische Auffassung der E-Leiter in Geltung). — Quint und Terz der Tonarten sind die bezüglichen „Dominanten" der authentischen und der plagalen Form; nur statt der Terz von g wird c gebraucht, weil h auch im Choral zu oft in b verwandelt wird; das eigenartige Phrygische hat die Dominanten c und a. — Die Harmonisierung des Chorals hat Schwierigkeiten, außer beim Jonischen, das unserem Dur entspricht. Es fehlt nämlich die große Septime oder die reine Quart, und unter den Tonarten waltet eine eigenartige, für die Modulation zu beachtende Verwandtschaft ob. Jedoch steht die Harmonie schon deshalb nicht im Widerspruch mit den kirchlichen Tonarten, weil diese eine „latente" (versteckte) Harmonie zur Voraussetzung haben, d. h. ihre tonale Einheit doch wesentlich vom Naturklang und vom Verhältnis ihrer Tonika zur Quint und Terz derselben herleiten. Die Art, wie der Choral zu harmonisieren sei, ist etwa aus Piels „Harmonielehre" zu ersehen. Auch in der Begleitung muß die Diatonik möglichst eingehalten und nicht jeder Ton mit einem Akkord belastet werden.

Die ursprüngliche Gestalt und die Geschichte des „gregorianischen" Chorals ist noch keineswegs aufgehellt; bis dahin müssen aber auch viele die Tonarten betreffenden Fragen ungelöst bleiben. Auch der Charakter der Tonarten wurde durch öftere Vermischung derselben, durch Transposition und häufigere Einführung des b (zur Vermeidung des „Tritonus", d. h. der übermäßigen Quart) verdunkelt. Eine nahe Verwandtschaft verbindet übrigens die mollähnlichen Tonarten (d, e, a) mit unserem Moll, ebenso die durähnlichen (c, f, g) mit unserem Dur. Die verschiedene Lage des Halbtones in den beiden Tetrachorden bedingt indes immer auch einen besondern Charakter. Mit unserem Dur verglichen, das die fessellose Naturfreiheit der Tonbewegung, soweit dieselbe in der Kunst zulässig ist, darstellt, scheinen die Kirchentonarten durch einen Zügel in gemessenem

Schritt erhalten zu werden. Diese Maßhaltung ist aber dem kirchlichen Sinne und der religiösen Stimmung ganz angemessen.

469. Melodie und Harmonie. Die Melodie ist eine ästhetisch wirksame Folge von Tönen. Mehrere Töne verschiedener oder auch teilweise gleicher Höhe bilden, wenn das Steigen und Fallen derselben künstlerisch geordnet ist, zusammen eine Sinn und Geist befriedigende Einheit, ein bedeutsames Ganzes, eine erste Formel zum Ausdrucke der Stimmung. Aus solchen Formeln, die „Motive“ genannt werden, setzt sich ein Musikstück zusammen, und eine derartige wohlklingende und stimmungsvolle Tonfolge heißt Melodie.

Grund des Wohlklanges ist zunächst die Konsonanz, insofern auch in der Melodie z. B. die reine Quart und Sext angenehmer sind als die übermäßige, und die Intervalle der Terz, Quint und Oktav am leichtesten ins Gehör fallen. Doch haben auch schwerere Tonschritte um der Abwechslung, der Vermittlung und des Contrastes willen ihre Bedeutung. Wie die Gemütsstimmung sich für gewöhnlich stetig bewegt, so fordert auch die angemessene Melodie eine gewisse Stetigkeit des äußern Zusammenhangs, wenn nicht wirklich eine sprunghafte Fortbewegung der Stimmung angedeutet werden soll. — Auf Abwechslung in den Tonschritten ist jedoch immer zu achten.

Die Einhaltung der diatonischen Tonleiter wird von Natur und Geschichte nahegelegt; sie unterstützt den Wohlklang. Die Chromatik, d. h. die Ausweichung in leiterfremde Töne, war im Mittelalter und in der volkstümlichen Musik der Griechen nicht beliebt und hat immer etwas Künstliches an sich, kann aber gelegentlich den Ausdruck glücklich verstärken. Sie paßt besser zur Instrumentalmusik als zum Gesang, besser zu sehr beweglichen Instrumenten (Violine und Klavier) als zu denen von langsamerer Bewegung oder beschränkterem Tonumfang (Orgel, Trompete, Horn).

Die Tonalität giebt jedem Tone durch die Beziehung auf einen Grundton und Grundakkord eine ganz neue Bedeutung; sie fördert Wohlklang, Einheit und Ausdruck. Die Diatonik bezieht alle Töne nur auf einen entfernten Fundamentalton, die Tonalität auf eine gemeinsame Tonika. Wenige für die Tonart charakteristische Töne bilden oft eine schönere Melodie als Überladung mit Zier- und Modulationstönen. Eine besondere Bedeutung für die Tonalität hat der Leitton (semitonium modi, note sensible). Man versteht darunter zunächst die große Septime der Tonart, welche mit der Tonika am allerfernsten verwandt ist (als Terz der Quint) und sowohl deshalb als wegen der großen Nähe der Oktav energisch zu dieser hinaufdrängt. Im weitern Sinne nennt man jeden Ton, besonders jeden leiterfremden, einen Leitton, wenn er kräftig zu dem nächstliegenden Tone der Leiter überleitet (bei ♯ hinauf, bei ♭ hinab). Das vorausgesetzte Bewußtsein von der Tonalität, d. h. den Verhältnissen

unter den Stufen der Tonart zum Grundton und zu einander, giebt den Leittönen ihre Bedeutung.

Wie die große Septime, so erweckt jeder kräftig steigende Leitton das Gefühl, als solle der nächsthöhere Ton die Bedeutung der Tonika haben; man erwartet also Wechsel der Tonart, d. h. Modulation. Die Erniedrigung eines Tones wirkt nicht in gleicher, aber ähnlicher Weise. Der Wert einer nur flüchtigen Ausweichung, die keine selbständigen Sätze bildet, besteht in dem Reize der Neuheit und in dem Ausdruck, welchen eine vorübergehende Dissonanz mit sich bringt. Bei der andauernden Modulation wird die Haupttonart ganz fallen gelassen und ihr eine zweite als nahezu ebenbürtig an die Seite gestellt; es wird nicht bloß ein Schritt neben den Weg gethan, sondern ein ganz neuer Weg betreten; so z. B. im Mittelsatze der Sonate. Der Übergang soll nicht sprunghaft, sondern schrittweise vor sich gehen; von zweckgemäßen Ausnahmen abgesehen, soll in die nächstverwandte Tonart moduliert werden, also in der modernen Musik in die Parallel- oder Dominanttonart, im Choral nach ähnlichem Gesetze (siehe Marx, Kompositionslehre I). In größern Musikstücken kann man viele Tonarten durchlaufen; die Einheit des Kunstwerkes fordert aber eine angemessene Rückkehr zur Haupttonart. Zu häufige und rasche Modulation erzeugt Unruhe; flüchtige Ausweichungen aber, die keine neue Tonart förmlich aufstellen, sind zur Belebung der Melodie und zu gelegentlichen Übergängen in entfernte Tonarten öfter gut angebracht. Alle beschränkenden Regeln sind übrigens nicht um ihrer selbst willen da, sondern sollen nur den wahrhaft künstlerischen Ausdruck musikalischer Gedanken oder vielmehr Stimmungen unterstützen. Wie das Steigen und Fallen der Melodie, so malt auch das Steigen und Fallen der Tonart (z. B. in dieser Ordnung: C-dur, G-dur, C-dur, oder A-moll, C-dur, A-moll) die entsprechende Bewegung der Stimmung; nach demselben Grundsatz ist das Überspringen von Mittelgliedern zu beurteilen. Die bloße Kunstfertigkeit kann weder in der Modulation noch in der Melodie überhaupt einen besonders hohen Wert beanspruchen; vielmehr bleibt der Ausdruck einer Grundstimmung und eines geschlossenen Kreises von Einzelstimmungen selbst in der Instrumentalmusik die Hauptsache. Das sogen. „Motiv" giebt die kleinste Stimmungseinheit ab. Über die Art und Weise, wie Stimmung und Form sich verbinden, siehe unten Nr. 476.

470. Bildet die Melodie die eigentliche Seele der Musik, so daß diese ohne dieselbe nicht bestehen kann, so weist doch schon das Verhältnis der Tonstufen einer guten Melodie zu einander, innerhalb einer gegebenen Tonart, auf die Harmonie als die höchste Entwicklung der Musik hin.

Der erste Vorzug der Harmonie besteht darin, daß sie den vollen Naturklang jedes Tones, insoweit es der Kunst dienlich scheint, zum deutlichen Ausdrucke bringt und so auch die Tonart zu einer straffern Einheit

zusammenschließt. Sodann bietet sie viel mehr Mittel zu vorübergehenden Ausweichungen und längern Modulationen und zum allseitigsten Ausdrucke der Stimmungen. Auch die Klangfarben der verschiedensten Instrumente können in wundervoller Fülle gemischt werden.

Nur ein paar einzelne Belege: Mit dem Dominant-Nonenakkord und dem folgenden Tonika-Akkord umspannt man sämtliche Stufen der Tonart und bildet den vollkommensten Ganzschluß; vom tonischen Akkord kann man sofort, unter Beibehaltung eines gemeinsamen Tones, in den Dominant-Septimenakkord fast aller Tonarten, über diatonischen oder chromatischen Grundtönen, übergehen; der verminderte Dreiklang mit milder Dissonanz und der verminderte Septimenakkord mit energischer Strebekraft u. s. w. ermöglichen Übergänge, welche je nach dem Charakter des Musikstückes rasch und angemessen zum Ziele führen; die Konsonanzen können in beliebiger Fülle, die Dissonanzen in beliebiger Schärfe eingeführt werden.

Die naturgemäße Entwicklung der Tonverhältnisse, der reine oder strenge Satz muß die Grundlage der harmonischen Komposition bleiben, und auf den Wohlklang, die rechte Vermittlung der Farben, die Einheit und Einfachheit des ganzen Kunstwerkes die gebührende Sorgfalt verwendet werden.

Die Akkorde müssen für gewöhnlich durch einen gemeinsamen Ton verbunden sein. Der Grund dafür ist darin zu suchen, daß auf diese Weise der Tonika-Dreiklang dem Gefühle nicht so leicht entschwindet, indem bei jedem neuen Akkord dessen Stellung in der Tonart deutlich zu empfinden ist. Selbstverständlich muß auch hier die Form dem Ausdrucke dienen und das theoretische Gesetz sich unter höhere Rücksichten beugen.

Als fehlerhafte Fortschreitungen gelten Oktaven-, Quinten- und solche Tonfolgen, bei denen ein Querstand auftritt. Oktaven sind fast identisch; sobald also deutlich gesonderte Stimmen beabsichtigt werden, sind Oktavenfolgen nicht am Platze. Auch Quinten sind sich zu ähnlich, um wie Terzen sich als parallele Stimmen genugsam gegeneinander abzuheben; außerdem erregen sie das Gefühl, als ob eine Tonart durch ihre Dominanttonart begleitet werden sollte. Die Quintenparallelen waren in den Anfängen der harmonischen Musik (9. und 10. Jahrhundert) geradezu Regel und sehr beliebt; Gevaert (Mélopée antique dans le chant de l'Église p. 423, n. C) sagt darüber: daß Quinten ohne Terzen, ebenso nach einiger Gewöhnung auch Quarten, in paralleler Wiederholung, bei langsamem Vortrage gar nichts Abstoßendes hätten, und daß er durch eine öffentliche Probe auch andere davon überzeugt habe (vgl. die Mixturregister der Orgel). Daher finden sich denn auch bisweilen bei den größten Meistern Quintenparallelen; sie sind zulässig, wenn die Tonalität dadurch nicht gestört oder ein merklicher Vorteil erreicht wird. Einförmigkeit und Leerheit der Harmonie ist übrigens auch bei andern Tonparallelen zu vermeiden.

Der „Querstand“ entsteht dadurch, daß die chromatische Veränderung eines Tones mit dem unveränderten Tone in verschiedenen Stimmen zu-

sammentrifft. Es scheint dann eine Stimme falsch und in einer andern Tonart zu singen oder zu spielen. Der Querstand kann indes auch seinen vernünftigen Zweck haben.

Die Vierzahl der Akkordtöne kann als das nächstliegende Maß einer vollen Harmonie betrachtet werden. Der Akkord ist die verdeutlichte Naturharmonie; daher gehören an harmonischen Teiltönen Quint und Terz nebst Verdoppelung zunächst des Grundtons dazu (siehe oben Nr. 465). Die Vierstimmigkeit entspricht ferner den vier charakteristischen Stimmlagen: Baß, Tenor, Alt, Sopran, und wird durch den so wichtigen Dominant-Septimenakkord nahegelegt. Eine größere Stimmenzahl als vier macht, besonders wenn die Klangfarben verschiedener Instrumente zur Geltung kommen, den Eindruck des Außerordentlichen und Prächtigen.

Damit die Melodie in der Harmonie nicht untergehe, wird wenigstens die Zahl der Singstimmen öfter verringert. Auf andere Weise kommt man der Melodie zu Hilfe und giebt der Harmonie selbst größere Spannung mittels der Durchgänge, Hilfstöne und Vorhalte, sämtlich Melodietöne, die sich der Fessel der Harmonie entziehen, um nach wirksamer Dissonanz die neue Konsonanz desto gefälliger zu machen und durch Bewegung in der Melodie die Akkorde enger zu verbinden und als leichter erscheinen zu lassen.

Die Akkordbildung ist eine doppelte: eine einfach harmonische, in welcher nur eine einzige Melodiestimme, gewöhnlich die oberste, durch die Begleitung verstärkt werden soll, und die polyphone (kontrapunktische, konzertierende), in welcher die Stimmen mit möglichst selbständiger Melodie nebeneinander hergehen.
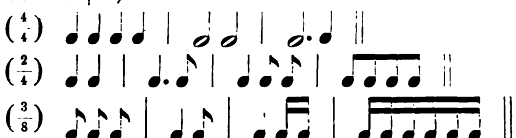
Die Harmonie mit allen ihren Mitteln bleibt in ihrer Fortbewegung an die Melodie gebunden und kann keinen höhern Zweck haben, als diese zur vollen Geltung zu bringen.

471. Der musikalische Rhythmus. Vgl. oben „Poetik" Nr. 181. — Der musikalische Rhythmus besteht in der wohlgeregelten Tonbewegung ohne Rücksicht auf Höhe und Tiefe. Er ist an den Text nicht gebunden, schließt sich aber bei metrischen Texten gern möglichst enge an den poetischen Rhythmus an. Wesentlich ist ihm ein fühlbares Gesetz in der Bewegung der Töne, das durch bestimmte Verhältnisse der Zeitdauer und der musikalischen Accente hergestellt wird. Da aber unser Gefühl nur kleinere Tongruppen oder mittelst dieser die größern einheitlich aufzufassen vermag, so müssen die Töne in leicht überschaulichen Takten von Längen und Kürzen mit fester Ordnung von Hoch- und Tiefton verbunden werden. Der Unterschied von langen und kurzen Tönen ist zwar streng genommen nicht wesentlich, sondern unerläßlich ist nur die feste Zeitmessung überhaupt; denn bei der gleichförmigsten Marschbewegung liegt Rhythmus in der festen, wenn auch ganz

gleichen Zeitdauer der Bewegungen und in der geordneten Folge der Accente. Dennoch aber kann eine Melodie auf die Dauer ohne Mannigfaltigkeit des Zeitmaßes nicht gefallen.

Für die Abschätzung der Töne braucht es nun ein bestimmtes Einheitsmaß, sei es, daß man, wie im allgemeinen die Alten, von kleinsten Zeitteilchen ausgeht, deren Summe einen Takt ausmacht, sei es, daß man, wie es heute geschieht, nach einem Normalwerte des ganzen Taktes die Teile desselben berechnet. Jedenfalls müssen geregelte Zeitverhältnisse zwischen allen Notenwerten obwalten. Nur diese ermöglichen bei aller Mannigfaltigkeit der Bewegungen die Einheit und Überschaulichkeit. Die genannten Verhältnisse müssen aber einfache sein, um leicht aufgefaßt zu werden. Die Teilung eines musikalischen Taktes wie einer mathematischen Linie in fünf, sieben oder elf Teile ist entweder nur schwer oder gar nicht einheitlich aufzufassen. Daher kommt nur die Zwei- und Dreiteilung und ein Vielfaches davon, d. h. die Vier- und Sechsteilung und ähnliches, öfter vor. Der zwei- und dreiteilige Takt ist die gewöhnliche Grundform, obschon durch Zusammenziehung und Auflösung der Teile, oder durch ein Vielfaches der einfachen Form ein großer Wechsel erzielt werden kann. Zusammengesetzte Takte werden durch das Vorwiegen eines Taktaccentes über den andern wieder zu einer Einheit höherer Art.

Beispiele einfacher Takte:



Die folgende Notengruppe könnte den zusammengesetzten 6/8- oder den einfachen 3/4-Takt darstellen:

Es würden aber im 3/4-Takt je zwei Achtel als zusammengehörig verbunden werden, im 6/8-Takt dagegen je drei. In beiden Fällen würde die erste Note einen starken Accent erhalten, im 6/8-Takt aber das vierte Achtel als Anfang eines zweiten einfachen Taktes ebenfalls sehr merklich hervorgehoben werden, wenn auch nicht so stark wie das erste, damit nicht zwei selbständige Takte gehört würden. Im 3/4-Takt würden nur ganz schwache Nebenaccente auf dem dritten und fünften Achtel vernommen werden; denn jeder einzelne einfache Takt hat immer nur einen starken Taktteil, und wenn der Deutlichkeit wegen doch Nebentöne eintreten, so dürfen sie nicht so stark sein, daß man an zusammengesetzte Takte zu denken veranlaßt wird.

Ein verwickelteres Verhältnis stellt die Triole dar, in welcher drei Töne die Geltung von zweien haben; folgendes sind Viertel- und Achtel-Triolen:

3 3 = und

Ebenso lassen sich Quintolen, Sextolen u. s. w. darstellen.

472. Aus einer Anzahl Takte (oder Doppeltakte) setzt sich der Satz zusammen, den abermals ein herrschender Accent, ein Satzton, zusammen-

hält. Sätze vereinigen sich zu *Perioden*, welche das Gesetz der Symmetrie und teilweise wiederum die Tonabstufung zur Einheit zusammenschließt. Gewöhnlich haben die Sätze vier, die Perioden acht Takte. Auf Sätze und Perioden und alle größern Gebilde, von denen unten Nr. 476 f. die Rede sein wird, finden die bezüglich des Taktes aufgestellten ästhetischen Gesetze der Einheit, der Mannigfaltigkeit und gefälliger Verhältnisse (in der Tonabstufung und in der Ausdehnung) volle Anwendung.

Außer dem beschriebenen strengen Rhythmus giebt es einen *freiern*, in welchem die Gesetzmäßigkeit nicht so greifbar sich ausprägt. Es kann zunächst die Satz- und Periodenbildung freier geordnet sein, sodann der Taktaccent schwächer ausgedrückt oder versetzt werden, ferner die Notendauer leichte Störungen aufweisen, endlich sogar der Taktrhythmus als mathematisches Gesetz sich auflösen und einer ungebundenen Tonbewegung Platz machen, welche mit dem *rhetorischen* „*Numerus*" große Ähnlichkeit hat (musikalische Phantasie, freies Recitativ, der gregorianische Choral).

Der Rhythmus muß der Melodie und mit dieser dem Ausdrucke der *Stimmung* dienen; das gilt auch von den Freiheiten des Rhythmus, wenn sie Berechtigung haben sollen, insbesondere von der „pathetischen" Betonung, welche den regelmäßigen Takt- und Satzaccent durchkreuzt, und von mancherlei mehr zufälligen schwachen Nebentönen. So gewinnt die Musik „Ausdruck" (Expression).

Die heutige *Notenschrift* drückt möglichst deutlich alle rhythmischen Verhältnisse aus, indem sie einmal nach Art der grammatischen Interpunktion die Verbindung und Trennung der Melodieteile (Perioden, Sätze, Abschnitte) durch verhältnismäßige Pausen andeutet, andererseits die Betonung durch Taktstriche vor dem starken Taktteil, durch Zeichen für forte, piano, für crescendo, decrescendo u. s. w. anzeigt. Die Beachtung solcher Vortragszeichen ist zur Verständlichkeit der Melodie nicht weniger notwendig als verständige Bindung und Trennung und angemessene Tonabstufung im Vortrag eines Gedichtes oder einer Rede.

Der Rhythmus wird näher bestimmt durch das *Tempo*, welches der Primärzeit ihre feste Dauer zuweist, z. B. die halben Noten so lang nimmt, daß genau 100 auf die Minute kommen (dies bedeutet, nach dem Mälzlschen Metronom, die Vorzeichnung 𝅗𝅥 = 100). Naheliegend ist die Ansetzung eines dreifachen Tempos: largo, moderato, presto, dem ehedem auch der Unterschied im Gebrauche der größern oder kleinern Noten 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅮 oder 𝅝 𝅗𝅥 𝅘𝅥 entsprach, welcher gegenwärtig unbestimmter nur das ungefähre Maß der Lebhaftigkeit anzeigt. Drei Hauptunterschiede der Geschwindigkeit finden sich auch in der Mensuralmusik des Mittelalters, ja werden schon im 9. Jahrhundert erwähnt.

473. Über die *geistige Bedeutung* der rhythmischen Formen (einschließlich des Tempos) sagt schon ein altgriechischer Theoretiker: „Die

Melodie ist ohne eigene Kraft und feste Gestalt; sie verhält sich wie ein Stoff, der entgegengesetzte Eindrücke aufnimmt. Der Rhythmus ist das gestaltende und ordnende Prinzip der Bewegung. . . . Die unterschiedslose Tonbewegung benimmt der melodischen Tonformel den Ausdruck und führt die Seele auf unsichere Bahnen; die rhythmische Gliederung hingegen stellt die Bedeutung der Melodie erst klar heraus und bringt die Seele in eine zwar an die Gliederung gebundene, aber wohlgeordnete Bewegung" (Aristides Quintil. bei Meibom). Näher bestimmt sich aber die geistige Wirkung nach der Beschaffenheit des Rhythmus.

Der allgemeine Gang desselben, das Tempo, giebt der Melodie auch den allgemeinsten Charakter als Ausdruck des mehr oder weniger bewegten Lebens. Rasches Tempo deutet auf geistige Beweglichkeit, Thatkraft, Wärme, langsames Tempo auf Ruhe, Würde, Ernst der geistigen Verfassung; das Übertriebene erinnert beiderseits an entsprechende Fehler der innern Erregung oder Stimmung.

Die mit dem starken Taktteil einsetzenden Rhythmen haben eine größere Ruhe und Bestimmtheit, während der anhebende schwache Taktteil irgendwelche Aufregung und eine erst werdende Stimmung anzeigt. Denn wenn der charakteristische, betonte Hauptteil vorausgeht, so erhält der Hörer zuerst einen an Festigkeit und Entschiedenheit erinnernden Eindruck.

Der gerade Takt fließt ruhig, würdig und kräftig dahin, weil Hebung und Senkung gleiche Dauer haben. Bei dem dreiteiligen dagegen ist die Dauer beider Taktteile verschieden und die Bewegung ungleichmäßig. Das ergiebt zwei merklich unterschiedene Rhythmen — eine erste Charakteristik aller Musikstücke. Treffend sagt darüber Engel (Ästhetik der Tonkunst S. 43 ff.): „Der gerade und ungerade Takt spottet [weil notwendig einer von beiden gewählt wird] jedes Versuchs, ein musikalisch Schönes zu schaffen, das über und außer allem Bestimmten und Charakteristischen steht, und eben damit ist der Übergang zum Ausdrucksvollen — auch ohne das erklärende Wort — bereits vorbereitet, zum Teil sogar schon gesetzt. . . . Jedes Tonstück ist entweder entschieden oder weich vermittelnd, schwer oder leicht, männlich oder weiblich, ernst oder heiter schon durch den Takt; und von der Kombination mit andern Elementen der Tonkunst hängt es ab, ob das, was in der Eigenart des Taktes liegt, nun noch weiter gesteigert oder gemildert und eingeschränkt wird. . . . Freilich unterscheiden alle andern Elemente, mit denen die Musik arbeitet, sich in ähnlicher Weise, wodurch denn allerdings die Möglichkeit geboten wird, die Grundbestimmungen so mannigfaltig zu schattieren, daß auch der ungerade Takt energisch, der gerade mild und weich erscheinen kann." Es haben also Takt und Tempo, wie alle Gesetze der musikalischen Form, einen bestimmtern Sinn, eine Bedeutung für den Ausdruck; aber es können allerdings mehrere Gesetze sich so verbinden, durchkreuzen und wechselseitig beschränken, daß die einzelnen sich im Gesamtausdruck gewissermaßen verlieren.

474. Vokal- und Instrumentalmusik. Der Unterschied beider läßt sich kurz durch die Ausdrücke „Gesang" und „Spiel" bezeichnen. Der menschliche Stimmton ist der seelenvollste in der ganzen Natur; daher der Gesang eigentlich melodisch und stimmungsvoll, natürlich und einfach, auch in Rhythmus und Harmonie. In Sopran, Alt, Tenor und Baß sind ausdrucksvolle Stimmcharaktere geboten. Umfang und mittleres Tongebiet derselben läßt sich etwa so bestimmen:

S.: c′—b″; g′—d″
A.: g—d″; d′—h′
T.: c—a′; a—e′
B.: F—e′; d—h

Gemeinsam für T. u. B.: d—d′; e—h.
S. u. A.: dasselbe in der höhern Oktav.

Die Verbindung der Musik mit der poetischen Sprache bedingt eine beiderseitige Beschränkung, kommt aber auch beiden zu gute. Die Stimme gewinnt an Wohlklang, wie schon Aristoteles bemerkt; die Melodie an geistigem Inhalt. Die allzu begriffsmäßige Sprache wird gehoben und verklärt. — Die Worte müssen verständlich ausgesprochen, aber die konsonantischen Geräusche möglichst vermieden werden. Es sollen Wort und Ton durch das, was sie gemeinsam haben, oder durch wechselseitige Anbequemung ausgleichen können, und durch die eigentümlichen Vorzüge, die ein jedes dem andern mitteilt, zu einer möglichst vollkommenen Einheit verbunden werden.

Der Instrumentalmusik fehlt es an verstandesmäßiger Deutlichkeit des Ausdrucks; Kompositionen von dem Umfange eines Oratoriums oder einer Oper wären ohne Texte ungenießbar. Die Stimmung spricht sich durch das tote Instrument nicht so natürlich und warm aus. Das kunstreiche „Spiel" mit den Formmitteln der Musik, die desto reicher zu Gebote stehen, wiegt vor; der Rhythmus prägt sich schärfer aus. Doch da nicht alle Instrumente dieselben Mittel, auch nicht dieselbe Farbe haben, so entfalten sie ihre großartigste Wirksamkeit im Vereine. Zur Hebung des Gesanges dient die sich ihm ganz unterordnende Begleitungsmusik; selbst gewinnt sie aber hierdurch, sowie durch Einleitung und Abschluß von Gesangstücken, nach einer andern Seite an geistiger Bedeutung.

475. Die vorzüglichsten Instrumente sind entweder Saiten- oder Windinstrumente. Die Unterabteilungen der erstern Klasse ergeben sich aus der charakteristischen Art, die Saiten zu bewegen, nämlich mittels der bloßen Hand (und etwa eines kleinen Instrumentes), mittels des Bogens oder mittels einer Klaviatur: 1. Leier, Harfe, Guitarre, Zither; 2. Violine, Bratsche (Viola), Violoncello, Kontrabaß (sie entsprechen den vier Stimmlagen und bilden das Streichquartett); 3. Pianoforte. Den Streichorganen ist große Beweglichkeit, ausdrucksvolle Tonstärke und Schärfe der Obertöne eigen, dem Pianoforte das Harmoniespiel, eine wechsel-, aber nicht seelenvolle Tonstärke und eine große Beweglichkeit der nur unvollkommen sich verbindenden Töne.

Der Charakter der Windinstrumente ist verschieden nach der Art, wie die bewegende Luft zugeführt und aufgenommen wird: 1. Orgel (Wind- und Tasten-

instrument); 2. Blechinstrumente; 3. Holzinstrumente. Die Orgel gestattet nicht auf jedem Schritt einen freien Wechsel der Tonstärke, sondern verharrt in majestätischer Gleichmäßigkeit, bis durch den Gebrauch verschiedener Klaviaturen und Register ein andauernder Wechsel stattfindet. Die Majestät des Orgelspiels wird erhöht durch Fülle des Klanges und der nachgeahmten Klangfarben (Register). Der Ton setzt etwas schroff ein und ab. Die Kirche hat sich von jeher mit Vorliebe der Orgel bedient, weil sie zur Würde und Hoheit des Gotteshauses und Gottesdienstes fast allein vollkommen paßt. Die Blechinstrumente: Horn (und Waldhorn), Trompete, Posaune, nehmen einen entschiedenen Ausdruck persönlicher Stimmung auf; das Horn hat einen verhältnismäßig sanften, runden und vollen Ton; die Trompete ist durchdringend scharf, die Posaune machtvoll dröhnend. Erst durch besondere Vorrichtungen ermöglicht man bei den Blechinstrumenten das Spielen einer stetigen Tonleiter. Aus Holz bildet man die Flöte und die Rohrblattinstrumente; jene hat wenig charaktervollen Ausdruck, diese gestatten durch Klappen, wie die Flöte durch Tonlöcher, ein ziemlich bewegliches Spiel von milder Klangfarbe: Klarinette, Oboe, Fagott.

476. Kunstgebilde der Tonkunst. Die Musterform der Vokalmusik ist das Lied. Es ist ganz melodischer Stimmungsausdruck, einfach und einheitlich in Motiven, Tonalität, Fortschritt, rhythmischer Gliederung, Umfang und Abschluß. Je lyrischer der Text, desto natürlicher verschmilzt er mit dem Tone zu einem wirksamen Ganzen. Ein wahres Geheimnis des guten Liedes liegt in der Harmonie von Stimmung und Ton. Es läßt sich mit dem Geheimnis des Gesichtsausdruckes vergleichen, welcher auf der vollkommenen Durchdringung der Mienen vom seelischen Prinzip beruht. So besteht auch in der Kunst das Beste, das sozusagen Unaussprechliche gerade in der vollkommenen Beseelung der Form durch den geistigen Inhalt, in der Verschmelzung beider gleichsam zu einer Natur. In den einfachsten und edelsten Gebilden der Kunst, wie beim poetischen und musikalischen Liede, macht sich die Wirkung einer solchen glücklichen Verbindung besonders fühlbar, weil die Aufmerksamkeit durch anderweitige Vorzüge nicht abgezogen wird. Die Form des Liedes ist diese: aus Takten und Abschnitten (die oft mit den Motiven zusammenfallen) werden Sätze und Perioden mit angenehm steigendem und fallendem Rhythmus gebildet (siehe oben Nr. 472); zwei, drei oder vier Perioden machen nun meistens das Lied aus.

Die einfachste Gestalt des Instrumentalstückes stellen Marsch und Tanz dar, beide eine künstlerische Nachahmung der Körperbewegung mit scharfer Ausprägung des Rhythmus. Die Grundform des Liedes findet sich auch hier, nur noch augenfälliger hervortretend und weiter fortgebildet: 2 × 2 Takte bilden ein erstes ästhetisches Ganzes, einen Satz; der Satz fordert einen Gegensatz, so entsteht die Periode, und diese selbst wird wieder verdoppelt, um den Rhythmus reicher auszugestalten. Da aber in Marsch und Tanz zunächst vorwiegend die Bewegungsgesetze, in jenem gemessen und gleichmäßig, in diesem lebhafter und freier (oft im dreiteiligen Taktmaße) zur Geltung kommen, so läßt man mit Vorteil ein melodisches Trio

folgen, das der Stimmung zu ihrem Rechte verhilft; durch Wiederholung des Vorausgehenden lenkt man in das verlassene Geleise zurück. Das ist die Grundform aller Instrumentalstücke; der ästhetische Wert derselben fällt in die Augen. Modulation im mittlern Teile, reichere Figuration, polyphone Gegenbewegung, Dreistimmigkeit im Gegensatze zur vorausgehenden Zweistimmigkeit heben diesen noch günstiger hervor.

Als dritte Grundform der Musik kann man etwa noch das Recitativ zählen, in dem sich Rhythmus, Melodie und Harmonie einer gehobenen Rede (Deklamation) möglichst anbequemen und unterordnen. Hier herrscht nicht die Melodie wie beim Liede, nicht der Rhythmus wie bei Marsch und Tanz, sondern der sinngemäße Redeton.

477. Die Dreiteiligkeit mit Spannung und Auflösung wird vom Marsch und Tanz auf die (Klavier-) Sonate übertragen. Das mehrteilige Stück wird zum Glied eines größern Instrumentalstückes und „Satz“ (in einem neuen Sinne des Wortes) genannt. Vorder- oder Hauptsatz, Mittel- oder Seitensatz und Schlußsatz stehen zu einander in dem erwähnten Verhältnis des Kontrastes, der Spannung und Lösung. Wiederholungen, Modulationen und Tempoverschiedenheit (gewöhnlich in dieser Folge: allegro, andante, presto) werden zur Verstärkung des Stimmungsausdrucks in wohlberechneter Weise verwendet. — Die Symphonie ist eine Orchestersonate.

Polyphone Instrumentalstücke (mit möglichster Selbständigkeit harmonisch verbundener Stimmen) sind Kanon und Fuge. Nachahmung, Wettstreit und Versöhnung der Stimmen bringen einen reichen Inhalt allseitig zum Ausdruck.

Die Kantate ist ein zusammengesetztes (nicht mehr knapp geschlossenes) Singstück von wechselvoller, vorwiegend lyrischer Entwicklung mit Instrumentalbegleitung. Aus der Recitation eines mehr erzählenden Textes erblüht ein bewegtes Lied, Arie genannt; die allseitig sich entfaltende Stimmung spricht sich sodann im vollen Chorlied aus. Dieselbe Anlage hat das Oratorium, es gestattet aber der epischen Erzählung einen weiten Spielraum, geht dadurch sehr in die Breite und hat eine reichere Instrumentalbegleitung. Die Oper zieht auch noch dramatische Scenen in ihren Bereich, ja will eigentlich ein lyrisch-dramatisches Bühnenstück sein und soviel wie möglich alle Künste und Kunstmittel zu einer Gesamtwirkung vereinigen. Auf diesem Wege läuft indes sowohl die Einheit als die ernste Würde des Kunstwerkes große Gefahr; vielgestaltiges Schaugepränge und Sinnenreize machen sich auf das ungebührlichste geltend.

478. Kirchenmusik. In heiligstem Ernste verwendet die Kirche den Verein der Künste im Gotteshause und insbesondere im liturgischen Drama der heiligen Messe. Die Musik findet keine lohnendere Aufgabe, als die das Opfer des Altars und andere Kulthandlungen begleitenden mannig-

faltigsten Stimmungen auszusingen. Nicht jede Art von Musik ist da am Platze, aber die edelste und vollkommenste kann sich ohne die geringste entwürdigende Bevormundung entfalten. Die Kirche verbannt durch ihre Vorschriften nur die unwürdige Musik aus den geheiligten Räumen. Das wird am besten klar aus dem Wortlaute der Verordnungen selbst, die an dieser Stelle statt aller weitern Ausführungen über Kirchenmusik dienen mögen.

479. Es liegt ein (zunächst für Italien ausgegebenes) Reglement für die Kirchenmusik (Regolamento per la musica sacra) vom 21. Juli 1894 vor, in welchem die Ritenkongregation nach umsichtigster Information und reiflichster Erwägung eine Anzahl ganz bestimmter Vorschriften sowohl über den Choral als über jede andere Art zulässiger Musik giebt; sie lauten in der guten Übersetzung der Musica sacra (7. August 1894) wie folgt; nur sind die Stichworte der Übersichtlichkeit halber im Drucke hervorgehoben und einzelne Zusätze in Klammern beigefügt worden.

I Teil.

Allgemeine Regeln über die bei kirchlichen Verrichtungen zu verwendende Musik.

1. Jede musikalische Komposition, welche vom Geiste der heiligen Handlung, die von ihr begleitet wird, durchdrungen ist, bewegt, wenn sie in frommer Weise der Bedeutung des Ritus und der Worte entspricht, die Gläubigen zur Andacht und ist demnach würdig des Hauses Gottes.

2. Diese Eigenschaft hat der gregorianische Choral, den die Kirche als ihr wirkliches Eigentum betrachtet und deshalb ganz allein in den von ihr approbierten liturgischen Büchern adoptiert.

3. Sowohl der polyphone als auch der chromatische Gesang können zu den kirchlichen Verrichtungen passen, wenn sie die oben angeführten Eigenschaften besitzen.

4. In der polyphonen Stilgattung wird als überaus würdig des Gotteshauses die Musik des Pierluigi aus Palestrina und seiner guten Nachahmer anerkannt. Auch wird hinsichtlich der chromatischen Musik jene des Gottesdienstes würdig erachtet, welche bis auf unsere Tage von anerkannten Meistern verschiedener italienischer und auswärtiger Schulen, und besonders von römischen Meistern, deren Kompositionen öfters durch die zuständige Autorität als wahrhaft kirchlich gelobt wurden, überliefert worden ist.

5. Da wohl bekannt ist, daß eine Komposition, auch die beste, des polyphonen Stils durch eine schlechte Ausführung unpassend werden kann, so bediene man sich in diesem Falle bei den streng liturgischen Verrichtungen des gregorianischen Gesanges.

6. Die mit Orgel begleitete Musik muß im allgemeinen dem gebundenen, harmonischen und ernsten Charakter dieses Instrumentes ent-

sprechen. Die instrumentale Begleitung [die durch andere Instrumente ausgeführte] soll den Gesang in bescheidener Weise unterstützen, nicht aber ihn erdrücken. Bei den Vor- und Zwischenspielen sollen sowohl die Orgel als die [andern] Instrumente immer den heiligen Charakter bewahren, entsprechend dem Geiste der Funktion.

7. Bei den Gesängen während der feierlichen, streng liturgischen Verrichtungen muß die Ritualsprache gewählt werden; die frei gewählten [d. h. der freien Wahl überlassenen] Texte nehme man aus der Heiligen Schrift, dem Officium oder aus Hymnen und Gebeten, die von der Kirche bestätigt sind.

8. Bei den übrigen Funktionen kann man sich der Muttersprache bedienen, nehme aber die Worte aus andächtigen und bestätigten Schriften.

9. Strenge verboten ist in der Kirche jede weltlich angelegte Gesangs- oder Instrumentalmusik, besonders wenn sie von theatralischen Motiven, Variationen und Reminiscenzen beeinflußt ist.

10. Zur Wahrung der den liturgischen Worten gebührenden Ehrfurcht und zur Vermeidung übermäßiger Ausdehnung der heiligen Handlung ist jeder Gesang verboten, bei dem auch nur in ganz geringer Weise die Worte ausgelassen oder sinnlos versetzt oder ungebührlich wiederholt werden.

11. Es ist verboten, jene Satzteile, welche notwendigerweise unter sich verbunden sind, in gänzlich voneinander getrennte Stücke abzuteilen.

12. Das Improvisieren oder sogen. Phantasieren auf der Orgel ist jedem verboten, der es nicht entsprechend, d. h. nicht in der Weise versteht, daß sowohl die Regeln der musikalischen Kunst als auch andererseits die Andacht und die Sammlung der Gläubigen Berücksichtigung finden.

II. Teil.

Anweisungen zur Förderung des Studiums der Kirchenmusik und zur Beseitigung der Mißbräuche.

1. Da die Kirchenmusik ein Teil der Liturgie ist, so wird den hochwürdigsten Bischöfen empfohlen, derselben besondere Fürsorge zuzuwenden und Veranlassung zu passenden Vorschriften zu nehmen, besonders bei Gelegenheit der Diöcesan- und Provinzialsynoden, immer jedoch in Übereinstimmung mit gegenwärtiger Anordnung. Die Mitwirkung der Laien ist zulässig; jedoch sind dieselben von den betreffenden Bischöfen zu überwachen und bleiben von ihnen abhängig. Man kann weder Vereine bilden noch Versammlungen abhalten ohne die ausdrückliche Zustimmung der kirchlichen Autorität, welche für die Diöcese der Bischof, für die Provinz der Metropolit mit seinen Suffraganen ist. Die Zeitschriften über Kirchenmusik können nicht ohne Druckgenehmigung des zuständigen Bischofs veröffentlicht werden. Jedwede Diskussion über die Punkte der gegen-

wärtigen Anordnung ist gänzlich verboten; in den andern die Kirchenmusik betreffenden Gegenständen ist sie jedoch gestattet, wenn nur 1) die Gesetze der christlichen Liebe beachtet werden, und 2) keiner sich zum Meister und Richter anderer aufwirft.

2. Die hochwürdigsten Bischöfe werden genau darauf dringen, daß die Kleriker ihrer Verpflichtung nachkommen, den Choral, wie er sich besonders in den vom Heiligen Stuhl approbierten Büchern vorfindet, zu studieren. Was dann die übrigen Gattungen der Musik, besonders das Orgelspiel anbelangt, so werden sie den Klerikern keine Verpflichtung auferlegen, um dieselben nicht von den ernstern Studien, denen diese besonderes Augenmerk schenken müssen, abzuhalten. Wenn jedoch einige derselben in dieser Gattung des Studiums bereits unterrichtet sind und dazu besondere Neigung zeigen, werden sie ihnen erlauben können, sich in denselben zu vervollkommnen.

3. Die hochwürdigsten Bischöfe sollen sehr darüber wachen, daß ihre Pfarrer und Kirchenvorstände keine musikalischen Aufführungen gestatten, welche den Vorschriften der gegenwärtigen Anordnung entgegenstehen; nach ihrem Ermessen und ihrer Klugheit können sie sich auch der kanonischen Strafen gegen die Ungehorsamen bedienen.

Anm. Vgl. oben Nr. 468. — Gute Bücher über die behandelten Gegenstände sind: P. Krutschek, Die Kirchenmusik nach dem Willen der Kirche, und *Inama-Less*, La musica ecclesiastica secondo la volontà della Chiesa.

C. Die Malerei.

I. Allgemeines.

480. Wesen. Die Malerei ist die Kunst, die Schönheit durch Farbenbilder auf einer Fläche darzustellen. Unter den Künsten, welche beharrende Gestalten schaffen und für die Raumanschauung arbeiten, hat die Malerei den dreifachen Vorzug, daß der Farbstoff dem Künstler einen viel geringern Widerstand entgegengestellt, als etwa der Stein dem Baumeister oder Bildhauer, daß ferner der Farbenton einen vollkommenern Schein der Wirklichkeit erzeugt als die bloßen Formen, in denen Architektur und Plastik darstellen, und daß endlich die Fläche als Untergrund die Andeutung der räumlichen Verhältnisse gestattet. Andererseits aber kann man um ein gemaltes Bild nicht herumgehen, und so fehlt die Nachbildung der vollen Körperlichkeit; es bleibt nur jener unvollkommene Schein der Körperlichkeit, den die Raumanschauung von einem bestimmten Standorte übrig läßt. Die Malerei erzielt also durch ihre Farbenbilder in der Fläche insoweit den treuen Schein der Wirklichkeit, als diese sich dem Auge von einem einzigen Gesichtspunkte aus darbietet.

481. Nächste Folgerungen. Da sowohl das nächste als das entfernte Material der Malerkunst, nämlich die Farbe und die Fläche als

Grundlage, eine leichte und mannigfaltige Behandlung zulassen, so giebt es eine Menge von Kunstweisen, welche technisch und ästhetisch von Bedeutung sind. Man malt mit farbigen Stiften oder setzt farbige Steinchen zusammen: so entsteht die Pastellmalerei, zart, naturfrisch, aber vergänglich, und die Mosaik oder musivische Kunst, überaus dauerhaft, farbenprächtig, aber ohne die zartesten Reize der Übergänge und der Harmonie. Die Glasmalerei fügt bunte Glasstückchen aneinander oder schmelzt die Farben in Glas ein; ihr ist, unter Einwirkung des Tageslichtes, ein hoher Glanz und eine brennende Leuchtkraft eigen. Sehr dauerhafte Miniaturbilder in Glasfluß auf Thon, Glas oder Metall stellt die Email- oder Schmelzmalerei her. Verwandt war die Enkaustik der Alten (Tafel- und Mauermalerei), bei welcher Wachs und Feuer, besonders zu Tier- und Blumenstücken von schimmernder Klarheit und Durchsichtigkeit, herangezogen wurden. Die heutige Wachsmalerei hat ihren Namen vom Wachs als Bindemittel flüssiger Farben; ähnlich die Öl- oder Wassermalerei von den sogen. Öl- und Wasserfarben u. s. w.

Das Öl giebt der Farbe Tiefe und damit dem Gemälde Lebenswärme und den vollendeten Zauber des Kolorits. Würdiges Dunkel und lebhafter (freilich oft blendender) Schmelz, glückliche Bindung und Trennung der Farben, die Leichtigkeit der Übermalung mit Lasur, d. h. durchsichtigen Farben, welche die dicken unterliegenden milder und harmonischer machen, endlich die gleich gute Wirkung für Nähe und Ferne: das sind die Vorzüge der Ölmalerei. Sie dient zu großen Gemälden auf Leinwand, Holz u. s. w. Ein Ölgemälde nimmt jedoch leicht Schaden durch Licht, Hitze und Feuchtigkeit.

482. Die Aquarellmalerei bildet in vielfacher Hinsicht einen Gegensatz. Wasserfarben sind dünner und kälter (stoffloser) und eignen sich vorzüglich zur Darstellung atmosphärischer Farbentöne; sie geben wohl einigen Glanz, aber keine Sattheit des Tones. Im Aquarell werden durchsichtige (Lasur-) Farben auf starkem (körnigem) Papier verwendet, meist zu Landschafts- und Architekturbildern (Dekorationen, Perspektiven). Die nahestehende Miniaturmalerei (punktierte Manier) stellt nur mit der Pinselspitze ganz kleine, aber dabei sehr deutliche Bilder, besonders Porträte, in Deckfarben auf Papier, Pergament oder Elfenbein dar. In körperhaften Deckfarben auf Papier arbeitet auch die Gouachemalerei; ihre Gegenstände sind glänzende Erscheinungen der Natur, sowie auch Blumen und Früchte.

Vor Erfindung der Ölmalerei (15. Jahrhundert) malte man *a tempera*, d. h. in Mineralfarben, die mit Leimwasser angerieben und mit Eiweiß, Honig u. s. w. vermischt waren. Diese Malweise war dauerhafter als die stark nachdunkelnde Ölmalerei; ihre Technik ist aber nicht ganz wiedergefunden.

483. Neben der lebensfrischen, naturwahren Ölmalerei und der leichtern, lichtern Art der Wasser(farben)malerei verdient die Freskomalerei eine besondere Beachtung. Schon bei den Ägyptern, später in Herculanum und Pompeji, ferner in den Katakomben finden wir sie, wenn auch nicht auf ganz gleiche Weise wie in neuerer Zeit angewendet. Mineralfarben werden auf den nassen Kalkputz der Mauer aufgetragen und von dem trocknenden Kalke so eingesogen, daß ein Nachbessern nur durch Abkratzen oder Übermalen a tempera möglich bleibt. Daher muß der Künstler sicher und rasch und nach fertigen Kartons arbeiten; er muß ferner das Hellerwerden der Farben beim Trocknen mit in Rechnung ziehen. Die Übergänge von Licht und Schatten und der Schein frischen Lebens sind nicht ebenso wie in der Ölmalerei zu erreichen. Die Freske ist mehr für die Ferne berechnet und paßt, wie das Aquarell, insbesondere für allegorische oder überhaupt vergeistigte Gegenstände. Leider verdirbt und vergeht sie mit dem Bewurfe der Mauer. Weltberühmt sind die Fresken von Fiesole, Raffael, Cornelius. Durch Aufspritzung des sogen. Wasserglases sucht man Gemälden auf trockenem Grunde, auch Freskobildern, größere Dauerhaftigkeit zu verleihen. (Kaulbachs Wandgemälde im Treppenhaus des Neuen Museums zu Berlin.)

484. Der Umstand, daß die Malerei den Gegenstand auf einem Hintergrunde zeigt, hat vor allem die Möglichkeit zur Folge, die Tier- und Pflanzenwelt und die leblose Natur vollkommen abbilden zu können. Beides vermögen Baukunst und Plastik nicht; erstere kann nur die Schichtung anorganischer Massen einigermaßen nachahmen, und letztere befaßt sich fast immer nur mit der menschlichen Gestalt (siehe unten Nr. 513). Die Malerei hingegen dehnt ihren Stoffbereich über alle Naturreiche aus, weil sie den Malgrund mit dem Boden, auf welchem die Natur ihre Schöpfungen ausbreitet, gleichstellt. Ihr ist es daher auch eigentümlich, große Gruppenbilder mitsamt dem natürlichen Hintergrunde vorzuführen (vgl. über die Plastik Nr. 516).

Ein gemaltes Bild vertritt also ein Stück Welt für sich; der es umschließende Rahmen scheint uns auch zu sagen, er sei gleichsam die Umgrenzung eines Fensters, durch das wir in eine neue Welt schauen, die sich selbst vollkommen genügt. Von der Umgebung wird der Eindruck eines Gemäldes daher nicht sehr bestimmt; so wenig es auch gleichgültig ist, wo es stehe oder hänge, so läßt es sich doch viel willkürlicher als eine Statue von einem Ort an einen andern bringen und wird viel abgesonderter für sich gewürdigt als etwa ein Bauwerk. Daher gilt auch für die Größe malerischer Leistungen im allgemeinen nur ein Verhältnismaß; ganz verschiedene Größen können demselben Gegenstande angemessen sein, weil wir sie zunächst nach den Verhältnissen messen, welche in dem Gemälde selbst gegeben sind. Bei den Werken der Plastik und erst recht der Baukunst

wollen mehrfache andere Rücksichten mitberechnet werden. Dennoch wirkt die Beschaffenheit des Gegenstandes und der Zweck des Gemäldes natürlich einigermaßen auf den Maßstab desselben ein. In Fresken z. B. und großen Staffeleibildern wird man regelmäßig nur bedeutende Gegenstände darstellen; der kleine Maßstab hingegen eignet sich für Genre, Humor u. s. w. Bei Bildern über Lebensgröße (zur symbolischen Andeutung geistiger Hoheit) bleibe die Umgebung weg, weil bezüglich dieser eine Vergrößerung des Maßstabes keinen rechten Grund hat.

485. Wenn die Malerei den vollen Schein der Wirklichkeit erzielen will, so muß die Ansicht des Gegenstandes von dem einen gewählten Standorte aus möglichst naturtreu sein. Dazu dient die Perspektive, welche die Gegenstände so darstellen lehrt, wie sie von einem bestimmten „Augenpunkte“ aus nach den Gesetzen der Wirklichkeit erscheinen müssen. Die mathematische oder Linearperspektive regelt Gestalt und Schatten des Bildes nach der vorausgesetzten Entfernung, soweit dieselben durch Linien bestimmbar sind; die Luftperspektive bringt die von Luft und Licht bewirkte Veränderung der Farben und Schatten bei zu- oder abnehmender Entfernung mit in Rechnung. Das Augenmaß genügt schon zur Bestimmung der Größenverhältnisse nicht völlig, daher man bereits im Altertum und im Mittelalter sichere Anhaltspunkte aus der Geometrie zu gewinnen suchte; seit dem 15. Jahrhundert wurde alsdann ein förmliches System von Regeln aufgestellt (Dürers Verdienste). Die Luftperspektive bestimmt die Abschwächung der Farbe, des Lichtes und der Schatten. Jeder Lichteindruck verliert mit der Entfernung an Lebhaftigkeit, ebenso das Dunkel der Schatten. Mittelfarben und Widerscheine verschwinden bald. Der Gegenstand wird schließlich einfarbig, d. h. nimmt die graue, blaue Luftfarbe an, und das Auge büßt durch die Ausgleichung von Licht und Schatten die Fähigkeit ein, die Körper als Körper zu sehen. Die beiden Arten der Perspektive ergänzen sich, um den Schein der Wirklichkeit zu erzeugen, und bewirken eine Art Täuschung der Sinne, die fehlerhaft wird, sobald sie zur Täuschung des Geistes sich steigern zu wollen scheint. Denn es berührt uns unangenehm, wenn wir gleichsam nicht mehr wissen, woran wir sind, und denken, der Künstler wolle uns berücken. Innerhalb der gehörigen Schranken giebt aber die perspektivische „Illusion“ dem Gemälde Wahrheit und Einheit rücksichtlich der Stellung im Raume, der Beleuchtung und der beigemischten Luftfarbe.

486. Um die wesentliche Eigenart der Malerei genau zu erkennen, müssen wir zuletzt noch ihren Charakter als Flächendarstellung oder, anders ausgedrückt, als Kunst der permanenten Wirkung und der Ruhe (Nr. 449) näher betrachten. Sie ahmt als solche in ihren unverändert beharrenden Schöpfungen die Bewegung und Veränderung der Natur nicht nach. Doch kann sie dieselbe besser andeuten als die Plastik, weil sie ja

den Raum und so auch die Beziehungen der Körper aufeinander mit darstellt. In diesen Beziehungen liegt gewissermaßen einschließlich schon Bewegung, so oft man erkennt, daß es ihrer Natur nach rasch veränderliche Beziehungen sind. Ein Raubvogel, der auf dem Gemälde in gieriger Haltung über seiner Beute schwebt, stürzt sich auf dieselbe; diese aber flieht vor ihm, wenn sie sich nur in ängstlicher Haltung abwendet. Sodann hat ja die Malerei in der Farbe ein Mittel, das Leben darzustellen; Leben aber ist Bewegung. Das freudig strahlende wie das von Schmerz getrübte oder im Tode brechende Auge stellt die Malerei ohne Mühe und unendlich treuer dar als die Plastik. Vor einem Gemälde stehen wir also sofort unter dem Eindruck, daß der jetzige Zustand ein gewordener und stets in Fluß befindlicher sei, und so nähert sich diese Kunst, soweit nur immer möglich, den momentanen, die eine rastlos fortschreitende Bewegung einschließen. Das ist für die Auswahl der Stoffe auch in ästhetischer Hinsicht sehr beachtenswert.

487. Vierfache Aufgabe des Malers. Bei dem malerischen Kunstwerke kommen in Betracht: 1. die Zeichnung; 2. die Licht- und Schattengebung; 3. das Kolorit; 4. die Komposition.

Selbst Tizian, der Meister des reizenden Kolorits, sprach sich dahin aus, daß „nicht die Farben, sondern die gute **Zeichnung** ein Bild schön mache". Diese dient nämlich der Malerei als Grundlage, sie giebt dem Gemälde die wesentliche Wahrheit, während die Farbe allerdings auch eine neue Wahrheit, aber vor allem Reiz und Schönheit verleiht. Im allgemeinen enthält die Form eines Dinges, wie sie durch die Zeichnung dargestellt wird, am meisten Charakteristik; die Farbe verschärft und verschönert nur die Grundzüge der Form. Die Zeichnung tritt als Skizze (vorläufiger, unvollständiger Entwurf) oder als Kartonzeichnung (in der Größe und Vollständigkeit des beabsichtigten Farbenbildes) auf; man braucht dazu Bleistift, Feder (mit Tinte oder Tusche), Kreide oder Kohle; diese Arbeit erstreckt sich nur auf die Linien und Schatten des Bildes.

Beobachtung und Augenmaß, Übung und Studium der Perspektive, Optik und Anatomie lehren die Richtigkeit der Zeichnung, auf die zunächst alles ankommt. Die Verhältnisse des Raumes und der Gestalten, die Haltung und Bewegung der letztern müssen also naturgemäß sein. Es handelt sich da allerdings auch um die Treue im kleinsten, unvergleichlich mehr aber um das Charakteristische und Eigenartige. Die gerade Linie giebt die Vorstellung der straffen Ausdehnung, die krumme zeugt von Biegsamkeit, die regelmäßig gebogene von Gesetzmäßigkeit, die frei geschwungene von Leben, und so wird eine jede zu einem charakteristischen Zuge. Wenige vielsagende Striche, die scharfen Umrisse (Kontouren) und die wesentlichen Andeutungen der innern Gliederung, machen eine Zeichnung verständlicher als die peinliche Ausführung des Entbehrlichen. Der

große Maler Apelles rief daher dem allzu ängstlichen Protogenes ein „Hand vom Brett!“ zu. Harmonie und Leben des Ganzen beruhen wesentlich auf dem Ausdruck der Hauptlinien. Eine edle Einfachheit, verbunden mit Wahrheit und Sicherheit des Auges und der Hand, leistet hier mit wenig Mitteln Überraschendes (Michel Angelo). Zu einer guten Zeichnung gehört endlich die Schönheit. Zwar verträgt die Malerei eher das Häßliche, wenn es charakteristisch ist, als die Bildnerei, weil sie (wie die Poesie) mehr Spielraum hat, es auszugleichen. Aber als schöne Kunst bezweckt sie doch vor allem die Darstellung der Schönheit. Sie strebt daher nicht bloß nach ausdrucksvoller, sondern auch nach gefälliger Zeichnung. Geschmeidige Formen und Wellenlinien, Anstand und Würde der Bewegung sind aber der Ausdruck der Schönheit. Dazu gehören die Weichheit und Rundung, sowie die sanftgleitenden Übergänge im einzelnen. Das Wichtigste aber liegt hinter der Form; es ist das in ihr erscheinende geistig Schöne. Die Malerei besitzt ja alle Mittel, die Regungen des Seelenlebens, soweit sie in die Erscheinung treten, genau zu kennzeichnen: Gebärde, Mienenspiel, Gesichtsfarbe, Licht und Schatten, Auge und Mund mit Umgebung. Ein großer Teil dieser Mittel kommen bereits in der Zeichnung zur Anwendung. Ein einziger Strich verändert oft den ganzen seelischen Ausdruck. Da genügt denn dem Maler das Studium der leblosen Natur, so wichtig es ist, nicht mehr; es wird Kenntnis des Lebens und der Charaktere und die aufmerksame Beobachtung des bunten Spieles der menschlichen Leidenschaften erfordert. Der Mensch in seinem Charakter und in seinen durch allerlei Einflüsse veränderten Stimmungen ist ohne Zweifel der Hauptgegenstand der Malerei; ja selbst aus den Bildern der leblosen und bewegten Natur kann und muß sie die Stimmungen, welche der Mensch so gern in dieselbe hineinhaucht, dem Beschauer wieder entgegenwehen lassen.

488. Es mag hier kurz an den Unterschied der plastischen und der malerischen Formgebung erinnert werden. Auch die Plastik stellt Charaktere dar und keineswegs nur sinnfällige Körpergestalten. Aber sie bleibt auf ein enges Gebiet beschränkt, sowie es gilt, vorübergehende Stimmungen zu veranschaulichen. Denn da ihre Gestalten selten gruppiert sind, so wird schon der Grund oder Anlaß jener Stimmungen nicht klar. Außerdem arbeitet sie in viel gröberem Stoffe und ist darum rücksichtlich der mimischen Einzelheiten, in denen sich der Wechsel der innern Stimmung kundgiebt, sehr behindert. Die Malerei unterscheidet sich aber in der Formgebung noch auf andere Weise. Ihr gestattet nämlich der Hintergrund einerseits den perspektivischen Blick auf das räumlich weit Entfernte, das verkürzt wiedergegeben wird, andererseits die Andeutung einer unbegrenzten Ausdehnung durch unbestimmte, verschwimmende Linien. Beides ist ganz und gar unplastisch.

489. Licht und Schatten, welche sich gegenseitig bedingen, haben in der Malerei eine dreifache Bedeutung: sie heben ein Ding oder eine Stelle des Raumes im Vergleich mit andern hervor, weil die Gegensätze von Hell und Dunkel das deutliche Sehen befördern. Sie offenbaren ferner durch ihre Veränderung die körperliche Form der Gegenstände. Endlich helfen sie den Stimmungsausdruck und die Schönheit darstellen. Der Maler braucht zur richtigen Schattierung geometrische und optische Regeln; aber mehr als bei den Linien der einfachen Zeichnung giebt es in den zahlreichen Übergängen von Licht und Schatten noch solche unberechenbare Abstufungen, bei welchen das geübte Auge nachhelfen muß.

Man kann an der Natur leicht beobachten, wie eine Landschaft zu jeder Stunde des Tages trotz gleicher Witterungsverhältnisse ein verschiedenes Aussehen hat. Dies rührt von der verschiedenen Richtung und Stärke des Lichtes her. Auch bei einem Bühnenspiele wird man bald bemerken, wie verschieden bei wechselnder Beleuchtung die Stellung und Kleidung der Personen und die Beschaffenheit der Rück- und Seitenwände wirken; jede Veränderung ergiebt neue Licht-, Farben- und Schattenwirkungen. Daher hat schon Leonardo da Vinci es nicht für überflüssig erachtet, seine diesbezüglichen genauen Beobachtungen auch zu Papier zu bringen.

Im allgemeinen wirkt das stärkere Licht auf den äußern und den innern Sinn reizend, der Schatten beruhigend; aber beiderseits können sich Übelstände ergeben. Allzu starke Beleuchtung erzeugt leicht abstechende Flecken, wenn nicht Widerscheine, d. h. von andern Körpern zurückgeworfene Lichter, die Schatten etwas aufhellen. Eine schwache Beleuchtung macht hingegen alle Erscheinungen matt. Übrigens kann auch der Schatten eine Person hervorheben; denn das Dunkel hat zuweilen die Bedeutung einer kraftvollen Auszeichnung. Auch paßt das Licht nicht ausschließlich zu heitern Scenen; es markiert nicht minder die Züge des Schmerzes. Das Böse wird zwar gern durch Dunkel angezeigt (Judas im Letzten Abendmahle da Vincis), aber bisweilen auch durch grelles Licht. Die Umstände und das Gefühl für Schicklichkeit müssen den Maler leiten.

Die Verbreitung des Lichtes über alle Teile des Gemäldes durch eine allgemeine Lichtquelle erleichtert die milde Abstufung von Beleuchtung und Schatten. Bei dem einseitig zuströmenden Lichte ist es gewöhnlich am besten, es etwas hoch einfallen zu lassen, weil dadurch die Schatten der Gestalten und die Lichter des Bodens, auf welchem sie stehen, angenehmer werden als bei niedrig und flach einfallender Beleuchtung. Kommt das Licht nur durch eine kleine Öffnung, so wird oft die Hauptgruppe oder Hauptperson durch das einfallende Strahlenbüschel sehr günstig hervorgehoben. Jedenfalls muß vorgesehen werden, daß nicht Helles und Dunkles sich ganz zerstreue und zersplittere. Es soll auch bestimmt abgegrenzte „Schlagschatten", überhaupt größere Schattenmassen im Gemälde geben.

Der Meister bekundet sich aber vorzüglich in den zartern Abstufungen, Übergängen und Dämpfungen, also in den Halb- und Mittel-

schatten, in den Widerscheinen, in der Durchsichtigkeit der Schatten, in der geschickten Anbringung von Licht im Schatten und umgekehrt, endlich in der Harmonie der ganzen Schattengebung.

490. Licht und Schatten haben ihre Bedeutung als Vollendung der Zeichnung, aber auch des **Kolorits.** Das Kolorit nimmt die Zeichnung so in sich auf, daß es nicht minder als diese von Licht und Schatten wesentlich mitbestimmt wird. Die Gesetze für diese wirken also fort, wenn die Zeichnung zum eigentlichen Gemälde ausgestaltet wird.

Auch bei der Farbengebung, dem wirklichen Malen, muß der natürliche Farbensinn von der Theorie unterstützt, von Beobachtung und Übung geleitet und nicht zum wenigsten durch das Studium großer Meister vervollkommnet werden. Denn wie wir unten (Nr. 496 ff.) sehen werden, weicht das Kolorit der Kunst mehr als die Zeichnung und die einfache Schattengebung von der Natur ab. Zunächst freilich handelt es sich um die Nachahmung des Kolorits der Wirklichkeit.

Gebrochenes Licht mit einer bestimmten Schwingungszahl der Ätherwellen nennen wir Farbe, und zwar diese oder jene Farbe, je nachdem die Schwingungszahl größer oder kleiner ist. Einfache Farben, in denen die Ätherteilchen in einer Sekunde annähernd gleichviel Schwingungen vollziehen, haben z. B. leuchtende Gase bei mittlerem Drucke; bei den meisten Lichtern aber bleibt eine Zerlegung, etwa durch das Prisma, in mehrere Farben möglich. Wir beziehen nun alle Farben auf Weiß, das ungeteilte Licht, weil das Sonnenlicht uns die Dinge als hell erscheinen läßt. Weiß ist auch insofern der Inbegriff aller Farben, als es sich durch das Prisma und im Regenbogen in die drei Grundfarben Gelb (nach andern Grün), Rot und Blau (Violett) und deren Vermittlungen zerlegt (Spektrum = Streifen dieser ununterbrochen ineinander übergehenden Farben). Die Farbe mit der geringsten Schwingungszahl ist Rot (der tiefste Farbenton), den äußersten Gegensatz bildet Violett (der höchste Farbenton). Die Einschiebung von Rotviolett (Purpur) ermöglicht die Darstellung aller Farben in einem geschlossenen Kreise mit allmählichen Übergängen. Vgl. die von Delabar entlehnte Veranschaulichung des in zwölf Teile zerlegten Farbenkreises Fig. 6, die einfachere Sechsteilung s. Fig. 5; die Fig. 4 und 7 bezeichneten „braunen" Farben entstehen nicht durch Mischung der primären, sondern der schon gemischten sekundären (z. B. b a b c aus a b und b c). In die Mitte der Farbenkreise setzt man Weiß oder seinen Gegensatz Schwarz. Jede Farbe wird nun von uns zunächst nach der R i c h t u n g zur Mitte so oder so benannt. Dazu kommt die Rücksicht auf die L i c h t s t ä r k e. Unter Grau versteht man lichtschwaches Weiß, unter Braun lichtschwaches Gelb, unter Rotbraun lichtschwaches Rot. Eine dritte Rücksicht ist die der S ä t t i g u n g, d. h. der Entfernung eines Farbentones von Weiß, z. B. sattrot = hochrot = höchst gesteigertes Rot. Lichtschwache, gesättigte Farbe heißt dunkel, z. B. dunkelblau, dunkelbraun. Weiß ist durch Lichtstärke ausgezeichnet und gilt uns denn auch bei der Bestimmung der Helligkeit als Maßstab; die Annäherung an die Lichtstärke des Weiß wird daher durch Ausdrücke wie weißgelb, graublau bezeichnet. Eine schwächere Annäherung an Weiß besagen auch: blaßgrün, strohgelb, fleischrot, rosarot, himmelblau.

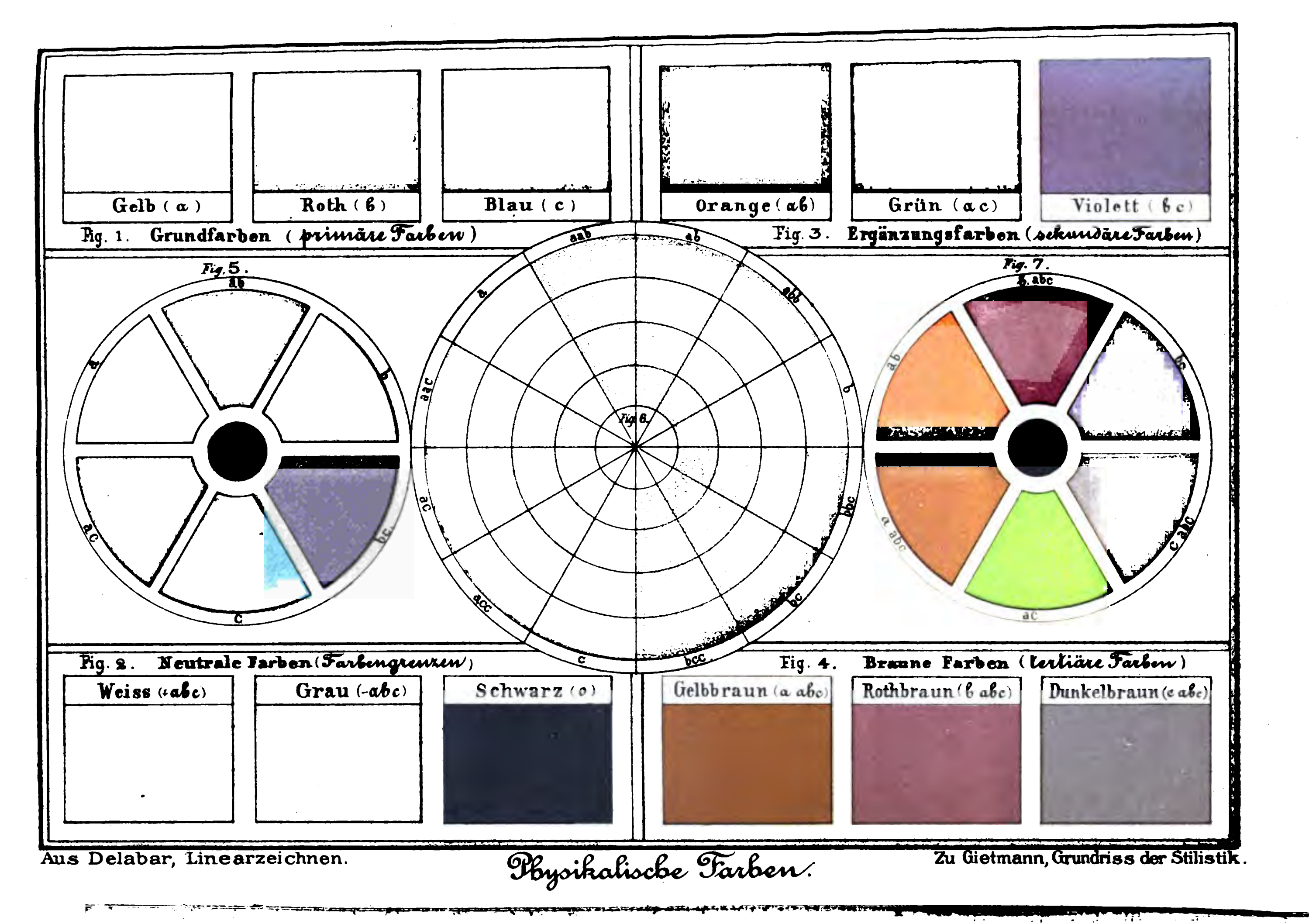
Farbenton, Lichtmenge (Helligkeit) und Sättigung sind die Bestandteile, aus denen jede Farbe sich zusammensetzt; in jeder Rücksicht dient uns Weiß als Ausgangspunkt der Beurteilung.

491. In ästhetischer Hinsicht kommt überall das Verhältnis der Farben zu Weiß und untereinander zur Geltung. Die „Harmonie" (Einheit) des Kolorits beruht zunächst auf der Ergänzung der gebrauchten Farben zu Weiß. „Komplementäre" Farben, die in ihrer Verbindung Weiß ergeben, stimmen nie schlecht und oft sehr günstig zusammen, als ob unser Auge ein Bedürfnis hätte, allseitig erregt zu werden. Wie der Regenbogen gefällt, weil er alle Farben in angemessener Ordnung vor Augen stellt, so ist auch Raffaels Madonna della Sedia schön, weil sie die Grundfarben Rot, Gelb, Blau und deren Mischungen aufweist. Die Venetianer verwandten mit Vorliebe Rot, Violett und Grün, deren Verbindung ebenfalls Weiß ergiebt. Mittelfarben (zwischen zwei Grundfarben) und die dritte Grundfarbe ergänzen sich in gleicher Weise. Solche Farben stehen sich Fig. 5 und 6 gegenüber; es kommt besonders bei feinern Differenzen von Fig. 6 nicht immer auf den genauesten Gegensatz an. So sind denn z. B. am blauen Himmel die goldenen Sterne schön, in einem grün tapezierten Zimmer mit rotem Stoff überzogene Möbel, rote Blumen auf grünem Laube u. dgl. Bei der Verbindung von Gold und Grün wird das erstere mit Vorteil dem Rot näher gerückt, weil Purpur und Grün sich zu Weiß ergänzen; Rot und Violett passen nur dann gut nebeneinander, wenn beide sich möglichst entfernen nach Blau und Orange hin; ebenso nähert man Rot und Gelb mehr dem Violett und Hochgelb.

Die Wirkung der komplementären Farben als solcher kann man teils durch die Erfahrung, teils durch die physikalische Theorie (Helmholtz, Handbuch der Optik), teils durch folgenden Versuch bestätigen: betrachtet man eine Zeitlang ein rotes Papier und dann ein weißes, so sieht man auf diesem die Komplementärfarbe Grün; es muß also dem Auge, welches Rot angeschaut, ein benachbartes Grün willkommen sein. Nachbarfarben sind dagegen ohne Reiz, ja charakterlos, können aber durch Weiß oder Schwarz vermittelt, oder zur Charakteristik verwendet, oder durch andere Vorzüge des Gemäldes gleichsam wirkungslos gemacht werden.

Man muß indes die Mischung der Spektralfarben (oder farbigen Lichtsorten) von den Mischungen der Pigmentfarben oder der Farbstoffe auf der Palette wohl unterscheiden (vgl. Ogden N. Rood, Die moderne Farbenlehre, S. 147 und anderswo). Es treten in beiden Fällen erhebliche Verschiedenheiten auf, z. B. ergiebt die Vereinigung von Blau und Gelb auf der Palette nicht Grün, sondern Weiß; es ist auch nicht gleichgültig, ob man die Farbstoffe trocken oder in Wasser oder in Öl vermengt. Die Unterschiede rühren von der Absorption des Lichtes her. Die Erfahrungen mit der Palette stimmen also nicht ganz mit der Beobachtung der Farbeneffekte in der Natur. Um so wichtiger bleibt das durch Übung geschärfte Farbenurteil des Auges.

Auch läßt sich nicht verkennen, daß bei den Komplementärfarben schon der bloße Gegensatz stark mitwirkt. Wie Licht und Dunkel sich



Aus Delabar, Linearzeichnen.

Physikalische Farben.

Zu Gietmann, Grundriss der Stilistik.

günstig gegeneinander abheben, so auch weiter voneinander abstehende Farben, zumal wenn ihr Gegensatz zugleich durch Weiß oder Schwarz versöhnt wird oder sonst für eine Vermittlung gesorgt ist. Das Auge liebt charaktervolle Verschiedenheit, sofern sie nur nicht in Widerspruch ausartet; zu große Ähnlichkeit dagegen macht den Eindruck der Verschwommenheit und der Schwäche. Schwarz, Rot, Gold oder Rot, Blau, Grün sind angenehme Verbindungen.

Was die Leuchtkraft der Farben angeht, so erscheint eine dunklere Farbe neben einer hellern infolge des Kontrastes noch dunkler, z. B. Blau auf Weiß mehr violett; dagegen erscheint Rot auf Schwarz heller, also ebenfalls violett. Weiß dämpft also die Farben, Schwarz hebt dieselben.

492. Die Veränderung der Farben durch Licht und Dunkel läßt sich beim Auf- und Niedergange der Sonne, in der doppelten Dämmerung, bei bewölktem Himmel, bei Mond- oder Kerzenlicht, bei flackerndem Feuer oder zuckendem Blitze beobachten. Ohne Licht erscheint jede Farbe schwarz; das stärkste Licht macht jede Farbe weiß. Ist das Licht selber farbig, so wird die Beeinflussung verwickelter. Ähnlich durch den Widerschein von der hellern Farbe eines Körpers im Gemälde selbst. Freilich machen diese feinern Farbenänderungen dem Maler, der unmittelbar und genau nach der Natur malt, keine Schwierigkeit; er braucht nur zu malen, was er sieht. Aber selbst der Landschaftsmaler ändert meist an der Stellung und Anordnung der Gegenstände, muß also auch an der Beleuchtung ändern und mit der Stärke und Richtung der Widerscheine rechnen. Diese üben ihre Wirkung selbstverständlich nur auf die vom Hauptlichte nicht oder minder beleuchteten Stellen; sie beleben die Schatten und Halbschatten, vermischen aber auch ihre Farbe mit andern schwach beleuchteten Farben. So nimmt eine gelbe Farbe durch den Widerschein einer blauen einen „Stich" ins Grüne an. Die widerscheinenden (reflektierenden) Körper werden also in der Nähe dunkler Stellen angebracht, um das Dunkel etwas aufzuhellen und neue „Tinten", d. h. lichtere Farbentöne, künstlich zu schaffen.

493. Wie das Licht, so ändert mit dem Lichte auch die Luft, je nach ihrer wechselnden Beschaffenheit, die Farben der Körper. Reine Luft ist bläulich; mit Dünsten gemischt, wird sie grau. Da nun die Dünste an der Erde am dichtesten sind, so muß z. B. das Blau des Himmels nach dem Horizonte hin in schwächerem Tone gemalt werden; Berge müssen in der Höhe heller, in der Ferne blau (ganz luftfarben) erscheinen; bei trüber Witterung bekommen die Gegenstände eine Mischung von Grau u. s. w. Der Einfluß von Licht und Luft auf die Farben kennzeichnet die Tages- und Jahreszeiten, die Witterungsverhältnisse, die Entfernung der Gegenstände vom Augenpunkte und voneinander u. s. w. Er bildet die Grundlage der Luftperspektive (oben Nr. 485). Im Grunde sehen wir die Farbe nur unter diesem Einfluß, d. h. immer von der Luft verschleiert, in größter

Entfernung sozusagen von ihr aufgesogen, und insofern ist für das Auge der Farbenton mit der Farbe gleichbedeutend.

Diese nach der Entfernung wohlberechnete naturtreue Abstufung von Licht, Farbe und Schatten giebt in Verbindung mit der Linearperspektive und der entsprechend wachsenden oder abnehmenden Deutlichkeit der Einzelzüge die Haltung, welche den vollsten in der Malerei erreichbaren Schein der Wirklichkeit bewirkt.

494. Damit ist aber die Aufgabe des Malers keineswegs gelöst. Nicht geringere Sorgfalt erheischt die **Komposition.** Darunter verstehen wir an dieser Stelle die Auswahl, die Anordnung und die Vergeistigung der Gegenstände, insofern sie zu der Nachbildung der Natur noch hinzukommt. Sie ist es, welche des Künstlers eigenstes Verdienst ausmacht, indem sie mehr als alles andere seinen Sinn für Bedeutung, Einheit und Schönheit bekundet. Von diesem Sinne für die ideale Größe einer künstlerischen Leistung geleitet, blickt er zwar mit einem Auge auf die Vorbilder der Natur, mit dem andern aber auf ein höheres Musterbild, das er in seinem eigenen Geiste trägt. Nach diesem trifft er nun schon unter den Gegenständen der Natur seine Auswahl. Er wählt etwas, das eine selbständige Bedeutung hat und ein Ganzes vorstellen kann, das Idee und Stimmung entweder mitbringt oder unter der Hand des Künstlers aufzunehmen verspricht. Er haucht ihm den eigenen Geist ein und gestaltet es mit Freiheit und Liebe um. Manches scheidet er aus, anderes ordnet er neu, wieder anderes fügt er hinzu, so daß man selbst bei scheinbar treuer Nachbildung schwer erkennt, ob die vollendete Schönheit des Werkes mehr der Natur oder aber dem Geiste zuzuschreiben sei. Dieses ganze Verfahren des Künstlers kann man als Komposition bezeichnen, weil er dabei den Blick immer auf die Herstellung eines einheitlichen und bedeutenden Ganzen gerichtet hält.

495. Die Ganzheit schließt die Vollständigkeit und damit die Abgeschlossenheit in sich. Wie die Welt ein Ganzes ist, so muß es in beschränkter Weise auch das Kunstwerk sein: ein Ausschnitt der Welt, der durch den besondern Gesichtspunkt und die besondere Absicht des Künstlers seine selbständige Bedeutung erhält. Eben zur Andeutung der innern Geschlossenheit umgiebt man ein Gemälde mit einem Rand oder Rahmen. Damit räumt man ihm aber auch schon seine eigenen Rechte ein; man beurteilt es nach seinen eigenen Gesetzen, nach der Bedeutung und Zusammenstimmung seiner Teile. Es wird, obwohl zunächst ein Werk der Natur, doch jetzt ein Werk des Geistes und muß vor allem mit den Gesetzen des Geistes übereinkommen, welche nicht gegen, aber zuweilen über die Natur gehen. Auch unter die Natur wird die Kunst durch die Beschaffenheit ihres Formstoffes herabgedrückt, so daß z. B. jeder bildenden Kunst das wirkliche Leben der Natur abgeht und höchstens ein Scheinleben

übrig bleibt. Das schöne Kunstwerk ist also ein fertiges Ganzes, eine Einheit für sich, wie sie sich in der Natur thatsächlich nicht findet; das Verhältnis gleicht dem der Uhr, eines handwerklichen Kunstwerkes, zu irgend einer belebten oder leblosen Schöpfung der Natur.

496. Schon die Farben sind in der Kunst andere als in der Natur. Diese entwickelt ungleich mehr Glanz und Leben in ihrem Licht und ihrer Farbe; der Künstler darf sie nicht erreichen oder übertreffen wollen; er arbeitet mit gedämpftem Licht und dämpft daher geflissentlich um des Gegensatzes willen auch die Farben. Dafür aber bezieht er dieselben auf die Bedeutung der dargestellten Gegenstände; in der Natur dagegen waltet der Zufall in der Verteilung von Helligkeit und Dunkel. Nicht minder willkürlich schaltet die Natur in der Verbindung der Farbentöne, in den Widerscheinen und grellen Lichtern, und hier stellt die Kunst Harmonie und Einheit her, oder verwendet doch alles, selbst schreiende Farben und Doppellichter, mit bestimmter Berechnung. Die Natur verdeckt durch den Vorzug der saftigen Frische und des unerschöpflichen Reichtums allerlei Mängel im einzelnen: störende Lichter, grelle oder stumpfe Farben, Unklarheit und Mißklang. Das vermeidet die Kunst, welche überhaupt bald erliegt bald siegt, aber nur dann entschieden obsiegt, wenn sie den Geist widerspiegelt. „Man malt mit dem Hirne und nicht mit den Händen," sagte Michelangelo, und die nächste Folgerung daraus ist, daß die Kunst auch für das Hirn und nicht für die Augen malt.

Das thut sie zwar schon durch die erwähnte Auswahl in sich bedeutender Gegenstände, durch die Idealisierung der aufgenommenen Bestandteile und die Ergänzung derselben, durch die Vermeidung der in der Natur vorgefundenen Mängel und die Harmonie der Lichter, Schatten und Farben; viel mehr aber noch auf andere Weise.

497. Die Farben haben ihre Bedeutung, ihren Sinn, nicht so sehr für den Verstand als für das Gemüt, und zwar hat die Farbe ihre Ausdrucksfähigkeit teils von Natur teils durch eine mehr oder minder willkürliche Beziehung. Wie das ungetrübte Weiß, so macht eine jede reine, entschiedene Farbe, besonders wenn sie etwas hell ist, einen wohlthuenden, jede unreine, schmutzige oder fast schwarze Farbe einen mehr oder weniger widerwärtigen Eindruck. Der Hauptgrund dafür muß jedenfalls in der Beschaffenheit der Farbe an sich oder, was dasselbe ist, in der Anlage des Auges für die Farbe gesucht werden. Aber wir lieben z. B. Blau, Gold, Rot auch darum, weil der reine Himmel blau, weil das Gold ein kostbares Metall ist und weil das Rot an frisches Leben und Blutwärme erinnert. Niemand ist ganz gleichgültig in der Wahl der Farben bei einem Blumenstrauß, bei der Wandbekleidung oder bei dem Einband eines Buches. Die Sprache selbst enthüllt in mannigfachen Wendungen die Eindrücke, welche Licht, Farbe und Schatten auf uns machen. Sie redet von dem

weißen Kleide der Unschuld, von dem glühenden Rot des Himmels oder der Rose, von dem gelben oder blassen Neide, von einem schwarzen Verbrechen. Allgemein spricht sich in Symbolen die gewöhnliche Anschauung von gewissen Farben ab; so in den Farben der Kleider, besonders beim Gottesdienste.

498. Das malerische Kolorit wird also auf eine Gemütsstimmung berechnet; es kann „warm" oder „kalt" gehalten sein, „heiter" oder „trübe" stimmen, „aufregend" oder „beruhigend" wirken u. dgl. Von derjenigen Kunst, welche am ausschließlichsten auf das Gemüt wirkt, ist die Bezeichnung Farbenton entlehnt. Insbesondere redet man vom Grundton eines Gemäldes oder von der allgemeinen Stimmung (ebenfalls an die Musik erinnernd). Ja hierauf zielt eigentlich die Hauptabsicht der Malerei: als zeichnende Kunst wirkt sie durch die Form noch sehr stark auf den Verstand, als Kunst der Farbe aber will sie das Gemüt stimmen, und zwar zumeist durch den Ton des Ganzen. Um diesen einheitlich und kräftig zu gestalten, wird alles sorgfältig abgeschätzt und berechnet: die Summe von Licht und Schatten, die Stimmung der Farben auf eine tonangebende, die akkordmäßige Vereinigung aller Lokaltöne, ihr Verhältnis zu der jedesmaligen Leuchtkraft (z. B. Gelb : Rot : Blau = 8 : 5 : 3), die „Abtönung" bei den Übergängen, die „Brechung" der Farben durch Grau, das Verschweben des Lichtes im Halbschatten oder Helldunkel, Hebung und Dämpfung der Tinten, Widerscheine, Luftperspektive, die eigenartige „Behandlung", d. h. charakteristische, ausdrucksvolle Technik, endlich die natürliche oder willkürliche Bedeutung der Farbe. Um der Einheit des Tones willen haben sich manche Maler, zumal in neuerer Zeit, an eine einzige gelbliche oder weißgraue Farbe mit ihren Abtönungen gehalten. Der einheitliche Eindruck, welchen die Malerei durch alle diese Mittel hervorruft, ist ihre eigenste Wirkung. Daher verschwindet oft der Gegenstand hinter der Erscheinungsweise, z. B. bei Landschaftsbildern. Die ganze Eindrucksmalerei (die Richtung der Impressionisten) erstrebt nichts anderes, als die ineinander verschwebenden Farbentöne wiederzugeben, welche übrig bleiben, wenn die Umrisse der Gegenstände zu verschwimmen anfangen.

Diese Einseitigkeit wird vermieden, wenn der Maler der Form der Gegenstände, also dem Ausdrucke der Zeichnung, die gleiche Liebe zuwendet. Die Farbe hat keine selbständige Berechtigung; durch sie will nur der Gegenstand sich reizender darstellen; wie in der Zeichnung seine Gestalt, so will er im Kolorit seine innere Beschaffenheit offenbaren. Noch richtiger: die Zeichnung, vom Kolorit unterstützt, und dieses auf jene aufgetragen, will unserem Auge, Gemüte und Geiste nahe bringen, was immer das Licht an den Dingen in einem Augenblick erkennen und erraten läßt.

499. Die Komposition, immer allgemein gefaßt, als die auf ein Ganzes abzielende künstlerische Erfindung, erstreckt sich also nicht allein auf

den Eindruck von Licht und Farbe, sondern auch auf die Form, Anordnung und Bedeutung der Gestalten. Sie besteht insofern wesentlich in der Beziehung der Teile und Einzelfiguren auf eine einheitlich aufgefaßte Lage, Handlung oder Idee. Die Erfindung des Künstlers beginnt mit dieser idealen Mitte seiner Schöpfung, also mit dem fruchtbaren Augenblick, der sowohl die größte Bedeutung dem Werte nach, als auch den größten Umfang, wenn man so sagen darf, der Beziehung nach hat. Er schließt die Idee, den Kern der Handlung und die Andeutung sowohl des Vorausgehenden als des Nachfolgenden in sich. Es ist der lebensvolle Keim der im Bilde dargestellten Bewegung (s. über Leben und Bewegung in der Malerei oben Nr. 486). Bei leblosen Dingen setzen wenigstens die herüber- und hinüberweisenden Beziehungen das Auge des Beschauers in Bewegung. Aus dem Gesagten ergiebt sich, daß dieser Teil der Komposition sich weniger auf Einzelfiguren als auf Gruppenbilder bezieht; sie ist weniger schwierig, aber doch kaum weniger wichtig als die Komposition der Farben, weil sie zu dem geistigen Gehalte des Werkes, diese hingegen zu dem sinnlichen Reize in näherer Beziehung steht.

500. Ist die Mitte des Gemäldes glücklich erfunden, nicht in einer starren plastischen Figur, sondern in einer Gestalt, die selbst in geistiger und auch körperlicher Bewegung sich befindet und zugleich den Mittelpunkt einer bewegten Gruppe bildet — bei leblosen Dingen tritt die erwähnte Bewegung der Beziehungen an die Stelle —, so muß in solcher Weise alles auf die Mitte bezogen werden, daß nur eine Scene, nur ein geschlossener Kreis von zusammengehörigen Gestalten vor Augen gestellt werde. Diese Beziehungen werden meistens schon durch die äußere Hinwendung ausgedrückt, wie z. B. im Abendmahle da Vincis die Apostel sich gruppenweise zu einander und alle zum Herrn hinneigen; man sieht auch, es sind alle durch ein Wort des Meisters aufgeregt, so daß zu der äußern Einheit der Gruppierung die innere des Interesses hinzukommt. Zur Gruppierung gehört noch das doppelseitige Ebenmaß, in dem gewöhnlichen Falle nämlich, daß die Hauptgestalt auch räumlich die Mitte einnimmt. Für den Aufbau eignet sich die Form der Pyramide, z. B. in Rembrandts „Kreuzabnahme“. Tizian empfahl als Musterform die Traube wegen der Form und wegen der glücklichen Licht- und Schattenabstufung. Doppelbilder, aber innerlich und äußerlich wohl verbunden, sind z. B. Raffaels „Disputa“ und „Verklärung Christi“. Die Perspektive hilft nach Vorder-, Mittel- und Hintergrund verschiedene Gruppen bilden. Mittels der Perspektive wird auch das Größenverhältnis der Figur bedeutsam, indem große Gestalten, die zugleich am sorgfältigsten ausgeführt sind, uns näher treten. Das Licht wird benutzt zu weiterer Hervorhebung der Figuren und Gruppen. Selbstverständlich steht die Rücksicht auf die Form andern höhern Rücksichten nach; auch kann z. B. die Symmetrie durch die Bedeutung ersetzt werden, indem

etwa eine Heldengestalt auf der einen Seite vielen gewöhnlichen Menschen gegenübertritt. Sodann kann Regelmäßigkeit der Form leicht Eintönigkeit hervorrufen; gerade in der Malerei ist Steifheit unleidlich. Meister der Komposition sind Raffael und Cornelius rücksichtlich der Anordnung der Gestalten und des Ausdrucks, Correggio und Rubens rücksichtlich des Kolorits. Übrigens hat auch sonst der eine Maler einen ausgesprochenen Formensinn, der andere hingegen mehr Farbensinn, und ganze Schulen sind durch ihren Stil leicht kenntlich — die florentinische, venetianische, spanische, altdeutsche, flämische, holländische.

501. Realismus und Idealismus. Die Betrachtung der Komposition lehrt uns, wieviel der Künstler von dem Seinigen zu dem Vorgefundenen hinzufügt. Bei den größten Meistern findet man nicht selten große Abweichungen von der Natur: in der Zeichnung der einzelnen Gestalt, in der Linienperspektive, in der Annahme des Augenpunktes, in den Farben und Lichtern. Jene haben so wenig wie große Dichter sich immer und überall an die Wahrheit des Alltagslebens gehalten. Sie wußten, daß das Kunstwerk von den Gesetzen einer idealen Welt beherrscht werde, und daß diese Gesetze jene andern, von denen die gewöhnliche Sinnenwelt bestimmt wird, überragen, einschränken und gelegentlich abändern. Dennoch giebt es Maler, welche grundsätzlich die bloße Nachahmung der Natur und des Lebens erstreben. Wahr ist, daß neben der Mimik und der Dichtkunst die Malerei am stärksten unter den schönen Künsten die Wirklichkeit von Natur und Leben nachahmt, so zwar, daß sie sogar das Häßliche in ihren Bereich zieht (siehe oben Nr. 487). Daher dürfte die Hellmalerei in freier Luft (en plein air), welche die hellern Naturfarben verwendet und sich unmittelbar an die Wirklichkeit hält, einen Kern von Wahrheit enthalten. Aber die Impressionisten, welche auch diesen Grundsatz zu dem ihrigen machen, gehen thatsächlich zu weit. Neben dem Charakteristischen ahmen sie auch das Nichtssagende, unbedeutende Bruchstücke der Wirklichkeit und die schreienden Widersprüche der Natur nach. Ja sie werden zu Naturalisten, denen selbst die Komposition bald als nebensächlich bald als völlig gleichgültig erscheint, die schließlich den Grundsatz aufstellen, die Beschaffenheit des Gegenstandes sei nicht beachtenswert, oder vielmehr, das Häßliche sei eigentlich das Schöne. Wenn aber die Bedeutung der Schönheit für die schöne Kunst geleugnet wird, so ist aus dieser damit der Geist geradezu ausgetrieben und sie selbst überflüssig gemacht. Raffael dagegen erklärte, daß er in der Idee sein Modell suche, weil es an vollkommenen Vorbildern in der Wirklichkeit mangle. Michelangelo malte „mit dem Hirn, nicht mit den Händen" (oben Nr. 496). Schon ein alter Schriftsteller berichtet, es habe zu Theben ein Gesetz die Idealisierung der Porträte geboten und die Verschlechterung mit einer Geldstrafe belegt.

502. Der Naturalismus wird geradezu widerwärtig, wenn er erhabene religiöse Stoffe, z. B. die Erzählungen der Evangelien, aus platter Nüchternheit in alle Farben gemeinster Wirklichkeit kleidet (Uhde).

503. Sehr schädlich wirkt er durch die Verherrlichung des Nackten. Redensarten wie „Die Natur ist gut", „Dem Reinen ist alles rein" rechtfertigen die völlige Entblößung menschlicher Gestalten nicht. Nach christlichen Grundsätzen und nach aller Erfahrung hat die Begierlichkeit, der angeborene Trieb zum Bösen, die Menschennatur schwer geschädigt, und es ist eine eitle Vorspiegelung, der Unverdorbene werde durch den Anblick völliger Nacktheit keinen Schaden nehmen; auch das widerlegt schon die Erfahrung. Wenn man die malerische Bedeutung des Inkarnats (richtiger der Karnation) so himmelhoch preist, so läßt sich darauf erwidern, daß die Fleischfarbe mit ihren mannigfaltigen Farbentönen ohne völlige Nacktheit zu ihrem Rechte kommen kann, daß (um von den vielen lüsternen Malern, ohne anderes als rein technisches Talent, zu schweigen) auch die gefeiertsten Meister der Karnation, wie etwa Correggio und Rubens, gelegentlich in widerliche Sinnlichkeit verfallen sind, und daß endlich die Überschätzung der Knochen-, Fleisch- und Brüstemalerei bei vielen eine ungeheure ist. Ungleich wichtiger bleibt der Ausdruck des Gesichtes und des Auges. Auch darf ein kunstvoller Faltenwurf der Gewandung ästhetisch nicht gering angeschlagen werden, zumal, wie gesagt, die Fleischfarbe genugsam vertreten ist. Die Malerei sollte noch aus drei besondern Gründen wenigstens die äußerste Entblößung vermeiden: sie kann und soll vor allem Auge, Miene, Gebärde sprechen lassen und somit die Aufmerksamkeit auf den seelischen Ausdruck hinleiten; sie soll als halbrealistische Kunst sich von dem wirklichen Leben nicht so weit entfernen, daß sie den Kulturmenschen geradezu dem Wilden gleichstellt; endlich verbietet ihr die Fähigkeit selbst, durch die Farbe den vollen Reiz der sinnlichen Form wiederzugeben, die gänzliche Entblößung des Körpers, da der Anblick notwendig andere als ästhetische Gefühle hervorrufen muß. Diese besondern Gründe betont sogar Vischer in seiner Ästhetik und mit ihm andere, welche wie er in der Plastik der Nacktheit das Wort reden. In Fällen, wo die geschichtliche Wahrheit die Entblößung zu fordern scheint (Adam und Eva im Paradiese), oder wo dieselbe weniger anstößig ist (wie bei der Darstellung von Kindern), oder wo ein Kunstwerk nicht auf die Öffentlichkeit berechnet wird, oder wo die Entblößung sich nur auf einen großen Teil des Körpers bezieht, läßt sich ein Wort der Entschuldigung hören. Aber es bleibt immer zu bedenken, daß man jedenfalls der lüsternen Menge nicht neuen Stoff darbieten sollte, der die nächste Gefahr des Verderbnisses wird, und daß nicht alles etwa Ungefährliche schon ein Recht hat, als Schönheit zu gelten. Die völlige Nacktheit ist ja freilich im Bilde nie so abstoßend wie in der Wirklichkeit, aber wie sie dazu beitragen solle, die ästhetische Schönheit zu

erhöhen, ist ein schwer zu lösendes Rätsel. Darauf kommt es aber in der Kunst gerade an, es sei denn, daß in besondern Fällen eben die Häßlichkeit als Gegensatz der Schönheit diese hervorheben soll; wann aber trifft dies bei der völligen Nacktheit zu?

II. Arten der Malerei.

504. Nach den Stufen, welche die Malerei zwischen der Naturnachahmung und dem höchsten Idealismus durchläuft, läßt sich ihr Stoffgebiet einteilen.

a) Das Bildnis.

Die Darstellung einer einzelnen lebenden Person (das Porträt) ist eine lohnende Aufgabe für den Maler, weil hier Naturtreue in den schönsten Formen und Farben und Ausprägung eines geistigen Charakters und Ausdrucks sich vereinigen müssen. Auf die Einzelperson fällt so sehr der Nachdruck, daß die Malerei in diesem Falle auf die äußere Umgebung und Beziehung keine oder geringe Rücksicht nimmt. Der Umstand, daß eine lebende Person dargestellt wird, erleichtert die frische und einheitliche Auffassung; er bringt es auch mit sich, daß in allerhand Zufälligkeiten sich die Zeit zu verraten pflegt, in welcher das Bildnis gemalt wurde. Die Kleidung insbesondere und der Hintergrund werden mehr oder weniger „modisch“ sein. Allegorisieren im Beiwerk verträgt das Bildnis nicht. Wohl aber soll es, schon um allgemeines Interesse zu erwecken, idealisieren, wenn auch nicht gerade schmeicheln. Unschönheiten des Originals, die nicht zur Charakteristik unentbehrlich sind, sollen getilgt oder gemildert, und das Schöne und Bedeutende stärker hervorgehoben werden. In diesen Punkten wird eine Photographie hinter dem gut gemalten Bildnis immer zurückbleiben. Auch ein Drittes leistet die Malerei leichter, nämlich in Blick und Ausdruck eine höchste Erhebung und Verklärung wiederzugeben. Denn wenige dürften vor dem Kasten des Photographen ihre idealsten Stimmungen durchleben; der Bildnismaler aber, der sich auf die Erfassung von Charakteren versteht, wird leicht Gelegenheit finden, unbemerkt die günstigsten Augenblicke zu erlauschen oder dieselben durch verständnisvolle Ahnung zu ersetzen. Dem Charakterbilde kann auch ein Stimmungsbild eingemalt werden, indem eine mehr zufällig erregte Gemütsbewegung durch Gebärden sich kundgiebt. Wird ein Hintergrund angewendet und anderes Beiwerk zugegeben, so muß alles dem Charakter und der Stimmung angemessen sein.

Berühmte Porträtmaler waren van Eyck, Dürer, Holbein, Velasquez, Tizian, van Dyck, Rubens, Rembrandt.

b) Das Tierstück.

505. Die höhern Tiere, welche eine ausgeprägtere Eigenart (einen Charakter) offenbaren, seien es Haus-, Jagd- oder Raubtiere (Hund, Katze,

Pferd, Stier, Hirsch, Bär, Eber, Löwe), eignen sich zu Einzel- oder Gruppendarstellungen. Wenn nicht im Charakter, so muß in der Bewegung und Kraftäußerung oder in der gattungsmäßigen Schönheit (besonders im Kolorit) ein Mittel gefunden werden, den Geist des Beschauers zu fesseln. Tierkämpfe und Jagden sind gebräuchliche Formen; Meister (die sich auch wechselseitig halfen) sind Rubens und Snyders. Wie in der Jagd das Tier zum Menschen, so wird es sonst zur Landschaft in Beziehung gesetzt. Einzeln stellt die Tiergestalten besser die Plastik dar, weil sie das Körperhafte stärker ausprägt. Bisweilen enthält das Tierstück komische Züge, auch ernste oder satirische Beziehungen auf den Menschen und allegorische Andeutungen.

c) Die Landschaft.

506. Unter Landschaft versteht man einen Ausschnitt aus der schönen Natur. Bedeutung, Einheit, Beleuchtung, Farbenpracht und Stimmungsgehalt geben der Landschaft ihren Wert. Der reine Naturalismus kann auch hier nicht genügen. Die Naturbilder der Tages- und Jahreszeiten oder der verschiedenen Zonen mitsamt den Luft- und Lichteindrücken oder den Erzeugnissen und Ereignissen müssen einerseits stilisiert, d. h. einheitlich und ideal umgestaltet, andererseits mit Stimmungsgehalt erfüllt werden. Je nachdem eins von beiden vorwiegt, spricht man von historischem Stilbild (Poussin) oder Stimmungsbild, in welchem entweder die objektive Stimmung der Natur oder die hineinempfundene des Künstlers entschiedener sich ausspricht (Ruysdael). In dem letztern findet auch das Häßliche und einfach Charakteristische einen Platz: Regen, Nebel, Moorgrund, nackte Felsen, Wüste. . . . Das Stimmungsbild paßt zur nordischen Natur vielleicht besser als zum Süden, wo Klarheit und Schönheit der Formen vorwiegen. Erst die neuere Zeit hat bei wachsender Liebe zur Natur die Naturmalerei recht zu Ehren gebracht.

Menschen- oder Tierfiguren als „Staffage" dienen dazu, die Landschaft zu beleben, ihren Charakter näher zu bestimmen und für die Größenverhältnisse einen Maßstab zu geben. Auch Architektur wird eingefügt, besonders durchwachsene und halb überwucherte Ruinen. Die Staffage muß irgendwie bedeutsam, aber immer untergeordnet sein.

Bei der Landschaft kommt alles auf die E i n h e i t der Stimmung an. Dazu müssen ihr natürlicher Charakter, die Komposition, die Beleuchtung, die Ruhe oder Bewegung, die Staffage, kurz alles, was man sieht und fühlt und ahnt, zusammenwirken. Einen sehr verschiedenen Stil fordern z. B. eine italienische, eine schweizerische und eine norwegische Landschaft, ein Effektstück (in dem besonders die Lichterscheinung wirkt), ein Idyll (friedlich-stille Natur), ein Seestück, eine Mond- oder Winterlandschaft.

An die Landschaft reiht sich unmittelbar das B l u m e n- und F r u c h t s t ü c k, das S t i l l l e b e n (Gegenstand das Leblose: Gerätschaften, Gefäße,

Lebensmittel, totes Wild), etwa auch die selbständige Architekturmalerei, welche insbesondere durch die Perspektive wirkt, mit der phantasievollen, als Verzierung dienenden Arabeske.

d) Genremalerei.

507. Das Genre ist ein Bild aus dem (gewöhnlichen) Leben von allgemeinem Charakter, ein Sitten- oder Gesellschafts-, ein Klassen- oder Gattungsbild (genre = Gattung). Es zeigt die Menschen wie sie sind und legt größeres Gewicht auf die Charakterzeichnung als auf die Schönheit im engern Sinne. Daher behandelt es vorzugsweise die niedern Volksklassen und sehr oft gerade in ihren Fehlern oder unschönen Gewohnheiten; es liebt Komik und Übertreibung („Karikatur"). Doch werden auch die höhern Klassen der Gesellschaft in ihrem täglichen Verkehre („Konversationsstück"), ebenso Gelehrte, Geistliche u. s. w. und selbst berühmte Feldherren und Fürsten als Privatpersonen genrehaft dargestellt. Diese Kunstform belauscht also überhaupt den Menschen in allem, was seine Natur, die nächstliegenden Neigungen und Beschäftigungen, das Familienleben, die Berufsarbeiten, soweit sie nichts Außerordentliches an sich haben, was Alter, Geschlecht, heimatliche Verhältnisse, hergebrachte Gewohnheiten und herrschende Kulturformen mit sich bringen, besonders wenn es idyllischer Natur ist. Die Kunst überrascht gewissermaßen den Menschen in einem unbewachten Augenblick, da er sich zwanglos als einfachen Menschen giebt, sei es für sich allein, sei es in Gesellschaft. Ein ähnliches Interesse wie Volkserzählungen, Volkslieder, Volkssitten und Volkstrachten gewährt auch das Genre. Die Hauptverschiedenheit des Interesses beruht auf dem Unterschiede der Stände, Völker, Länder (das landschaftliche Genre benützt die Natur als bezeichnenden Hintergrund), der Kulturstufen und Erwerbsarten mit deren Freuden und Leiden. Meister: Murillo, Ostade, Mieris, Waldmüller.

e) Geschichtsmalerei.

508. Nachdem wir die Malerei nach natürlichen Vorlagen, welche in den angeführten Arten immer realistischer wird, kurz besprochen haben, kommen wir zu denjenigen Stoffen, welche höchstens in ihren Grundbestandteilen aus der Anschauung entnommen werden. Es sind zunächst geschichtliche (auch sagenhafte und legendarische), die „erzählt" oder „dramatisch" vorgestellt werden. Das Epische und Dramatische der Historienmalerei besteht aber, soweit die Darstellung in Betracht kommt, lediglich darin, daß der bedeutsamste Augenblick der Handlung (des Ereignisses) in schönem Bilde verkörpert und festgehalten wird. Dem Epos fehlt die Anschauung fürs Auge und die Farbenpracht, dem Drama teilweise die letztere und weiter die Dauer des schönsten Augenblicks. In dem, was ihr eigentümlich ist, muß die Malerei ihre stärkste Wirkung thun: sie muß eine inhalts-

reiche dramatische Scene so vor Augen stellen, daß sie ohne die Sprache verständlich und durch die Komposition und das Kolorit würdig sei, immer wieder aufs neue angeschaut zu werden. Dabei vermag sie den Schein der fortbewegten Handlung hervorzurufen. Behufs leichterer Verständlichkeit gestattet man ihr mit noch größerem Rechte als den vorausgehenden Arten eine erklärende Unterschrift; bedient sich doch sogar die sprachliche Darstellung zu größerer Übersichtlichkeit der Titel, Aufschriften oder kurzen Inhaltsangaben. Öfters wählt indes der Künstler anderswie bekannte und ebendarum im Bilde leicht verständliche Stoffe.

Vom Genre unterscheidet sich das Geschichtsbild immer durch die geschichtliche Bedeutsamkeit des Inhaltes und gewöhnlich auch durch die Bestimmtheit nach Person, Ort und Zeit; auch die Behandlung ist danach einzurichten. Das Bildnis (als Charakterbild) stellt nicht oder nur andeutungsweise eine Handlung vor und ist strenger an die Wirklichkeit und Gegenwart gebunden. Namentlich kann es sich der Modekleidung nicht entschlagen; die Geschichtsmalerei hingegen findet in der darzustellenden Zeit meist angemessenere Moden vor und kann auch heutzutage von keiner Wissenschaft genötigt werden, sich ängstlich an das Vorgefundene zu halten.

Die „Historie" behandelt die weltliche oder die heilige Geschichte in merklich verschiedenem Stile. In beiden Fällen kann die dramatische Spannung sich so weit abschwächen, daß mehr lyrische (innere) Bewegung oder epische Ruhe zu Tage tritt, z. B.: die Gefangennahme Christi (eigentlich dramatisch), das Ecce homo (mehr lyrisch), der tote Christus am Kreuze (feierliche Ruhe); doch ist in den beiden letztern Bildern eine gewaltige dramatische Handlung, nämlich das ganze Leiden des Herrn, gleichsam mitenthalten. Ähnliche Abstufungen finden sich in folgenden Stoffen: Ermordung Cäsars, Schlacht bei Issus, Abschied Maria Stuarts von ihren treuen Dienern, Napoleons Abdankung, Krönung Karls des Großen, ein Friedensschluß. Doch ist es dem Geschichtsbilde eigen, direkt oder indirekt eine folgenreiche That, eine starke Kraftentwicklung, den Streit der Willen und Leidenschaften, die Kämpfe, Erfolge und Leiden bedeutender Männer vor Augen zu stellen. Repräsentationsgemälde also und Ceremonienbilder, in welchen keine Fortbewegung zu einer That und auch nicht das Ergebnis einer solchen, sondern in erster Linie eine farbenreiche Schaustellung enthalten ist, sind kaum noch Geschichtsbilder, sondern vielmehr

f) Ideenmalerei.

509. So kann man denjenigen Zweig benennen, der sich die Verkörperung einfacher Vorstellungen oder Begriffe zur Aufgabe macht. Derart sind offenbar Raffaels „Disputa" (das Reich der Gnade in Christo) und „Schule von Athen" (das Reich der Wissenschaft) und van Eycks „Anbetung des Gotteslammes". Den Schwerpunkt der ganzen Komposition, die nicht

im gewöhnlichen Sinne historisch genannt werden kann, und den wahren Mittelpunkt der großartigen Scenen bildet eine Idee; diese wird echt künstlerisch auseinandergelegt und ausgestaltet; mit der Geschichte des Reiches Gottes und der Wissenschaft schaltet der Künstler, wie es ihm für seinen höhern Zweck gelegen kommt. — Noch einen Schritt weiter von der Wirklichkeit ab, sei es der Geschichte, sei es des Lebens überhaupt, führt uns die

g) Symbolische und allegorische Malerei.

510. Man spricht dieser oft die Daseinsberechtigung ab, ja nennt sie ein „hölzernes Eisen". Man will eben nur die in der sinnfälligen Form von selbst und mit Notwendigkeit liegende, nicht aber die künstlich damit verbundene, die hineingelegte, wenn auch nicht willkürliche, Idee gelten lassen. Aber die zuletzt genannten Meisterwerke stehen doch von der willkürlichen Symbolik oder Allegorie kaum einen Schritt ab. In der Disputa z. B. ist die Hostie der Monstranz gar nicht Gegenstand der Anbetung, woraus man schließen muß, sie sei nichts als Symbol des der streitenden Kirche immer nahen Erlösers. Überhaupt sind in den genannten Gemälden die meisten Personen lediglich zur Vertretung einer Idee da, weshalb der Künstler sich wenig bemüht hat, sie als historische kenntlich zu machen (van Eyck am wenigsten). Darum sind auch die Gesetze von Zeit und Raum teilweise aufgehoben, zumal in der „Schule von Athen". Die Geschichte der bildenden Künste so gut wie die der Poesie bestätigt die Berechtigung einer symbolischen (an Historisches anknüpfenden) oder allegorischen (d. h. in freien Schöpfungen sinnbildenden) Darstellung. Es hieße eine zahllose Menge von Kunstwerken verwerfen und die umfangreichsten Ideenkreise von der Kunst ausschließen, wollte man nur solche Gegenstände anerkennen, welche die sinnfällige Form nicht als erborgt, sondern als eigen besitzen. Zudem ist es ganz vernunftgemäß, daß die bildende Kunst so gut wie die redende von dem Rechte der Personifizierung von Ideen einen maßvollen Gebrauch mache, nämlich zu dem Zwecke, das sonst Undarstellbare in ihren Bereich zu ziehen. Oft mag eine reiche Farbenpracht in solchen Fällen weniger statthaft und etwa das Fresko angemessener sein, damit nicht zwischen der Form und der erhabenen (ätherischen) Idee ein Widerspruch entstehe; ja es mag bisweilen die einfache Zeichnung besser sein als das Gemälde (z. B. für mythologische oder ganz sagenhafte Schattenwesen). Aber bei Ideen, welche, wie die der wahren Religion und viele andere, als echte Realitäten wirklich ins Leben eingreifen, läßt sich nicht absehen, warum sie nicht gerade darum in den bunten Schein schöner Wirklichkeiten gekleidet werden dürften. Im allgemeinen ist vielmehr zu fordern, daß Ideen, die nicht (wie etwa die Glücksgöttin, der Schlachtendämon) willkürliche Erfindungen sind, möglichst sinnfällig ausgestaltet und individualisiert werden, z. B. die Kardinaltugenden, die Kirche, die Jahreszeiten, die Poesie.

Das Symbol besteht in nichts anderem als im Weiterdeuten eines Gegenstandes auf einen nicht ausdrücklich dargestellten, z. B. des Kreuzes auf die christliche Religion; so sind in Raffaels „Disputa" die Thränen Abrahams (Fickers Beobachtung als richtig vorausgesetzt) ein Hinweis auf das Opfer Isaaks, im „Parnaß" der Blick Horazens auf Pindar eine Andeutung des Verhältnisses beider Dichter. Die Allegorie ist nichts als eine Bildersprache, z. B. eine Lilie neben Maria beim Engelsgruße; diese Lilie hat nicht wie jene Thränen und jener Blick schon an sich eine gewisse Berechtigung darin, daß das Auge so oder so sich darstellen muß, sondern ist willkürliches Beiwerk (Emblem). Es liegt aber auf der Hand, warum das Symbol und die Allegorie oft miteinander verwechselt werden.

Die sinnbildliche Darstellung muß verständlich, also nicht allzu weit hergeholt, sie muß unvermeidlich oder doch sehr sinnvoll sein; sie muß endlich nicht zu sehr den Verstand auf Kosten des Gemütes beschäftigen. Der letzte Punkt verleidet unserer Zeit viele Symbole und Allegorien früherer Zeiten, weil sie uns längst wenigstens für das Gemüt fremd geworden sind; viele sind auch allein innerhalb der katholischen Kirche oder dem mit der Heiligen Schrift Vertrauten wirklich geläufig.

511. Bezüglich der religiösen Stoffe, welche sämtlich eine idealere Behandlung erheischen (als Geschichtsbild, Ideenmalerei, Symbolik oder Allegorie), sei hier noch folgendes beigefügt:

Das Heilige muß vor allem wahr und würdig behandelt werden. Darum liegt dem Künstler die Pflicht ob, sich mit Geist und Herz, mit Ernst und Liebe in den Gegenstand zu versenken. Niedrige Alltäglichkeit in Benehmen, Kleidung und Umgebung, insbesondere zu große Nacktheit heiliger Personen ist zu vermeiden. Statt dessen fordert die Wahrheit, daß in ihrem Antlitz die übernatürliche Gnade und Tugend durch gesteigerte Geistigkeit, himmlischen Frieden und eine gewisse Verklärung entsprechend angedeutet werde. Einige Bilder aus der Kölner Schule oder von Fra Angelico da Fiesole können als Muster dienen. Gebührende Rücksicht muß daher auch auf die Erbaulichkeit des Bildes genommen werden, das nun einmal um seines Gegenstandes willen eine unmittelbare oder eine entfernte Bestimmung hat, Andachtsbild zu sein. Die ästhetische Schönheit wird dadurch nicht beeinträchtigt, sondern nur näher bestimmt. Dieselbe kann ja verschiedene Gestalten annehmen, von denen diese oder jene der Erbauung nicht günstig ist, und nur eine solche (zu weltliche) Gestalt verschmäht das religiöse Bild. Der Künstler, welcher den rechten Geist mitbringt, wird leicht eine andere, ebenso schöne ausfindig machen. Die hl. Cäcilia z. B. soll nicht mit allen sinnlichen und weltlichen Reizen ausgestattet sein, sondern jene Unschuld und Heiligkeit in Blick, Miene und Haltung offenbaren, die der innere Schmuck ihrer gotterfüllten Seele sind; was einer weltlichen Braut zukommen mag, ziemt noch nicht einer Gottesbraut. Wenn dagegen manche religiöse Bilder um des erbaulichen Zweckes willen den Gesetzen der schönen Kunst nicht entsprechen, so mögen sie immerhin noch gute, nützliche Werke sein, treten aber insoweit

aus dem Kreise der schönen Kunstschöpfungen heraus. Ascetisch, nicht ästhetisch war auch jene in der griechischen Kirche vielfach vertretene Anschauung, der Heiland und die Gottesmutter müßten ohne Körperschönheit, als der heiligsten Personen unwürdig, dargestellt werden.

Zu der Schönheit der Körpergestalt gehören für gewöhnlich nicht herkulische Gliedmaßen oder Fleischmassen. In diesen Punkten hat sich die Kunst eines Michelangelo und eines Rubens weit verirrt. Viel eher hat eine gewisse Hagerkeit der Glieder symbolische Berechtigung. Im Antlitz hingegen soll die Kunst alle (heiligen) Reize der Schönheit wirken lassen. Vielfach irrt die neuere Kunst durch Äußerlichkeit in der Auffassung des Heiligen. Diese bekundet sich in dem Zurücktreten des seelischen Ausdrucks im allgemeinen, insbesondere der Gottinnigkeit, Einfachheit, Bescheidenheit, Ruhe u. dgl. und in dem Vorwiegen eitler Pracht, stürmischer Bewegung, gesuchter Entzückungen, kurz dramatischer Schaustellung. Nicht stolzer Prunk, sondern stille Größe, in welcher innere Kraft offenbar wird, zeichnet die Heiligen aus. Die Wahl der Gegenstände legt oft Zeugnis ab, wohin die Vorliebe die neuern Künstler zieht: daher die so oft wiederholte Darstellung der Susanna im Bade oder des Bethlehemitischen Kindermordes u. dgl. Vor allem ist Rücksicht und Vorsicht nötig bei der naturgemäß sehr häufigen Darstellung Christi und der Madonna. Die Aufgabe, ihre Würde gebührend zu wahren, und doch ohne Plattheit eine echt menschliche Schönheit vor Augen zu stellen, ist so groß, daß gerade in diesen Stoffen hervorragende und allseitig genügende Leistungen selten genug sind.

Raffaels „Disputa" (1508).

Ein anerkanntes Meisterwerk der Malerei ist das Titelbild dieses Buches, Raffaels „Disputa". Der Name „Disputation", d. h. theologische Erörterung und Besprechung, giebt ganz richtig zu verstehen, daß das heiligste Sakrament hier nicht als Gegenstand der Anbetung, sondern als Centralgeheimnis der kirchlichen Wissenschaft dargestellt ist. Es steht auch nicht, von Lichtern umgeben und von Gold und Edelsteinen erstrahlend, in einem geschlossenen Tempel, sondern so schlicht, als wäre es nur ein Symbol, im Vordergrund einer offenen Landschaft, gleichsam mitten in der weiten Welt, und zugleich neigt sich der ganze Himmel zu demselben herab. Diese Umstände führen uns in den umfassendern Sinn des Bildes ein. Christus im Sakrament ist dem Maler der kurze Inbegriff des kirchlichen Wissens (wie des christlichen Glaubens: mysterium fidei) und der ideale Mittelpunkt der Welt (Jesus Christus heri et hodie, ipse et in saecula). Daraus wird aber schon klar, daß die Eucharistie hier nicht im engsten Sinne als Opfer und Gnadenmittel, sondern, gemäß der ganzen Fülle ihres Inhaltes, als der seiner Kirche immerdar gegenwärtige Erlöser aufgefaßt werden muß. So entspricht die Hostie in der Monstranz als Glaubensmittelpunkt für diese Welt dem verklärten Himmelskönige in der obern Hälfte des Bildes und erklärt sich die enge Beziehung, in welche der Himmel zur Erde gesetzt ist.

Die Disputation selbst kann nur als eine bestimmte Form gelten, unter welcher der Maler, da er nur ein einziges Verhältnis darzustellen im stande war,

überhaupt den Heiland als Lebensmittelpunkt seiner Weltkirche vorführen wollte. Die Disputation erweist sich aber auch als besonders geeignet, das Bild zu beleben; sodann ist ihr Gegenstand, nämlich der Glaube an Christus den Herrn, die Grundlage des ganzen christlichen Lebens; endlich lag die Vorstellung einer theologischen Unterhaltung und Erörterung dem Maler und seiner Zeit näher als uns. Er setzt nicht etwa voraus, daß dieselbe vor dem ausgesetzten Sakramente stattfinde; sondern dieses dient ihm nur als künstlerisches Mittel, den Inhalt der Besprechung und Erörterung vor Augen zu stellen. Indem sich von oben vier Engel mit den Evangelienbüchern zu der erhöhten Monstranz herablassen und sogar die drei Personen der Gottheit in offenbare Beziehung zu derselben treten, nämlich durch die Anordnung in einer und derselben geraden Linie und durch die Flugrichtung der Taube und das von ihr nach unten entsendete Strahlenbüschel, so wird vollends klar, daß nicht das Sakrament als solches den Inhalt des Bildes erschöpft, sondern daß es als Mittelpunkt eines Himmel und Erde umfassenden Reiches anzusehen ist. Es würde übrigens auch schwer sein, selbst für die untere Hälfte des Bildes aus ihm allein die Auswahl der Personen einigermaßen befriedigend zu erklären.

Die gewöhnliche Meinung erkennt denn auch die Theologie als den eigentlichen Gegenstand der Darstellung. Die Beziehung der vier Wandbilder in der Stanza della Segnatura (Zimmer der Unterschriften) des Vatikans aufeinander legt auch in der That die Auffassung nahe, daß die Theologie, die Philosophie, die Jurisprudenz und die Poesie malerisch verkörpert werden sollten. Nur wenig verallgemeinert man die Begriffe, wenn man Religion, freie Forschung, positives Recht und Schönheit einsetzt. Dem Künstler aber ist es Bedürfnis, allgemeine Begriffe der greifbaren Wirklichkeit näher zu bringen und jene vier großen Mächte im Reiche des Geistes als Kirche, gelehrte Schule, Gesetzgebung und Parnaß darzustellen. Gerade bei der Disputa bleiben nun auffallenderweise die Erklärer meist bei dem abstraktern Begriffe „Theologie" stehen. Ungleich angemessener aber würde man die im Glauben strebende und im ewigen Besitze ruhende Kirche, das gesamte Gottesreich, insofern Christus dessen Mittelpunkt und König ist, in dem Bilde vorgestellt sehen. Es bringt allerlei Schwierigkeiten mit sich, wenn man in der obern Hälfte des Bildes die in dem goldenen Himmel auf und nieder schwebenden und die aus der untern Wolkenschicht auftauchenden Engel, sodann die paarweise aufeinander bezogenen Heiligen des Alten und Neuen Testamentes: Petrus (zu äußerst auf der linken Seite) und Paulus (auf der äußersten rechten), Adam und Abraham, Johannes und Jakobus, David und Moses, Laurentius und Stephanus, Jeremias und Judas Makkabäus, wenn man alle diese als charakteristische Figuren in einer Darstellung der theologischen Wissenschaft begreifen soll. Dagegen gehören zum Reiche Christi auch die Chöre der seligen Geister; alle genannten Personen waren ausgezeichnete Grundpfeiler und Vertreter desselben, und Johannes der Täufer sowie die Gottesmutter zu beiden Seiten des Weltheilandes verdienen jetzt ihre bevorzugte Stellung. Die untere bunt gemischte Versammlung aber, welcher sowohl die weite Welt als der schöne Himmel sich öffnet, vertritt ihrerseits sehr passend die Kirche auf Erden, und man braucht in dieser Voraussetzung nicht mehr zu fragen, welche Beziehung der Maler Fra Giovanni da Fiesole auf der äußersten linken Seite, der Philosoph mit der bedeutsamen Gebärde rechts neben dem Altare und mehrere andere Personen gerade zur Theologie haben. Selbst die Tempelbauten im Hintergrunde, das Buch De civitate Dei zu den Füßen Augustins und andere Umstände scheinen auf den Gottesbau der Kirche zu deuten.

Die großartige Idee des Gottesreiches hat nun der Meister mit allen Mitteln der Kunst vor die Augen gestellt. Vor allem ist der symmetrische Aufbau, der das

Oben und Unten, das Rechts und Links des Bildes gleichsam im Gleichgewicht erhält, bewundernswert. Ja das mathematische Schema der ganzen Komposition läßt sich geradezu nachzeichnen (Brunn in Grimms „Künstler und Kunstwerk" II, 169 ff.). Trotz dieser Gesetzmäßigkeit aber bleibt alle Steifheit fern, verbindet vielmehr die lebhafteste Wechselwirkung die Gruppen der untern Hälfte und teilweise die obere Hälfte mit der untern (man beachte noch die Handbewegung des hl. Laurentius); auch findet selbst die himmlische Ruhe der thronenden Heiligen in der Bewegung der Engel, unter denen sechs größere als Hauptfiguren ausgezeichnet werden, ein angemessenes Gegengewicht. Mit der Mannigfaltigkeit in Haltung und Bewegung geht die ausgeprägte Eigenart der Gestalten und Charaktere Hand in Hand. Die freundliche Klarheit und warme Pracht der Farben entrückt vollends die genaue Berechnung in den Linien und Stellungen dem unmittelbaren Bewußtsein des Beschauers. Die runde Einfassung des Ganzen beruhigt Auge und Empfindung.

Die lebendige Handlung giebt der untern Hälfte des Bildes ein Übergewicht; nur muß man von vornherein die Monstranz mit der Hostie und die heiligste Dreifaltigkeit mit dem Engelgeleite (dem Maria und Johannes sich gleichsam einordnen) als die den Blick des Beschauers zunächst auf sich ziehende Darstellung des Göttlichen aussondern. Aber ist einmal diese Mitte des Gemäldes, auf welche der Künstler durch den ganz frei gelassenen Vordergrund dringend hinweist, richtig aufgefaßt, so erscheinen die übrigen Personen des Himmels gewissermaßen nur als Thronassistenten Christi, während sich unten die eigentliche Handlung abspielt. Wir kommen durch diese Erwägung dem Gedanken nahe, daß doch vorwiegend die Kirche auf Erden den Gegenstand des Bildes ausmacht. Diese kann allerdings nicht begriffen werden, außer wenn wir uns über dem verborgenen eucharistischen Heiland den Himmel offen denken, so wie es uns das Bild vor Augen stellt, und die geistlichen Väter der Kirche, nämlich Apostel und Patriarchen und überhaupt die „Patrizier", wie Dante sich ausdrückt, des alt- und neutestamentlichen Reiches, droben verklärt schauen; das Forschen und Streben ihrer geistlichen Nachkommen hat ja auch die himmlische Herrlichkeit beim verklärten Christus zum Ziele.

Die Personen zunächst dem Sakrament, ein Bischof und ein Philosoph (der indes doch wohl als Priester zu denken ist), mögen den allerersten Jahrhunderten des Christentums angehören; sie scheinen sich in die Rollen zu teilen, den Glauben und die gläubige Forschung zu empfehlen; man hat in ihnen die hll. Ignatius von Antiochien und Justinus den Märtyrer vermutet. Zur Seite des Philosophen steht, vielleicht als Andeutung des echt christlichen Charakters dieser Philosophie, ein ehrwürdiger Ascet. Die vier abendländischen Kirchenväter, links Hieronymus und Gregor der Große, rechts Ambrosius und Augustin, verkörpern denn auch teils die Forschung, teils die Beschauung. Links sehen wir hinter den Kirchenvätern zwei Bischöfe, welche den hl. Anselm und Peter den Lombarden vorstellen mögen, rechts hinwiederum den hl. Thomas und den hl. Bonaventura (mit dem Kardinalshut), und in ihrer Mitte einen Papst, vielleicht den (ungefähren) Zeitgenossen derselben, Innocenz III. So sind wir bei der Blütezeit der mittelalterlichen Theologie, aber auch bei der Glanzperiode der mittelalterlichen Kirche, nämlich dem 13. Jahrhundert, angelangt.

Der Maler hat aber außer der lehrenden auch die hörende Kirche zur Anschauung gebracht. Links sind zwei herrliche Gestalten im Vordergrunde bestimmt, die Fernstehenden zur Mitte zu weisen; mehrere eifervolle Jünglinge drängen sich zwischen ihnen herzu. Auf der andern Seite zeigt ein älterer Mann neben den Schranken den Weg zur Mitte; ihm zunächst steht ein Papst im Prachtgewande, den man aus den Gesichtszügen als Sixtus IV., den Oheim Julius' II., erkennen will, und dem hl. Augustin dient ein Jüngling als Schreiber.

Die Gruppe an den Schranken der linken Seite scheint stärker vom Mittelpunkte abgezogen zu werden, zu welchem der schöne Jüngling nachdrücklich zurückruft. Wenn es richtig ist, daß der Mann, um welchen die Gruppe sich schart, **Bramantes** Porträt zeigt, jenes großen Architekten, dem Julius II. eben den **Neubau** der Peterskirche anvertraut hatte, so dürfte neben andern Deutungsversuchen auch der folgende in Vorschlag gebracht werden: ein Meister der Baukunst hat sich mit seinen Schülern in den zu jener Zeit so hoch gefeierten Vitruv vertieft; der schöne Jüngling aber betont im Namen der schönen Kunst selber die genaue Anpassung der antiken Bautheorie auf die Bedürfnisse des christlichen Heiligtums. In der Windsor-Studie zur „Disputa" (Dohme, Kunst und Künstler Italiens II, 161) malte Raffael thatsächlich an der linken Seite einen (antiken) Säulenbau, an dem von Engeln das päpstliche Wappen emporgezogen wird, und vor demselben eine weibliche Gestalt (die Schönheit, die Kunst, die Religion?), welche in der Stellung und mit der Gebärde des genannten Jünglings nach oben deutet. Man erklärt sich bei dieser Annahme sehr leicht, warum auch der Maler da Fiesole (mit mehreren Kunstgenossen?) gerade hier im Hintergrunde steht. Weiterhin wird man nun veranlaßt, in der ganzen Gruppe rechts, aus der sich hinter Sixtus IV., aber weiter zurück, der bekränzte Dantekopf abhebt, die Vertreter der redenden Künste zu sehen. Die würdige Gestalt vorn an den Schranken kann einen Redner vorstellen, welcher seine Jünger ins Heiligtum weist. Fügen wir noch hinzu, daß hinter den Bischöfen auf der linken Seite eine Gruppe von vier Ordensmännern im Hintergrund erscheint: ein infulierter Benediktinerabt, ein Eremit, ein Dominikaner und ein Franziskaner.

So sehen wir denn die theologische Mitte des Bildes nach allen Seiten sich zu einem vollern Bilde der Kirche überhaupt erweitern und die Unterhaltung über die Glaubensgeheimnisse nach dem Umkreise hin sich in die mannigfaltigsten Bestrebungen im Dienste des Heiligtums, in dessen Räumen und unter den Augen Christi verzweigen. Die „Disputa" kann somit als eine ebenso gedankentiefe wie künstlerisch vollendete Verherrlichung des Reiches Christi betrachtet werden.

Das zu der „Disputa" gehörige Deckengemälde stellt eine allegorische Figur dar, welche auf das Bild hinabzeigt, dessen Überschrift zwei geflügelte Knaben tragen: „Kunde der göttlichen Dinge". Diese Worte sind allgemein genug, um außer der Theologie im engern Sinne überhaupt das vom Glauben beseelte Wissen des Christen bezeichnen zu können. Die Figur selbst trägt einen weißen Schleier, einen grünen Mantel und ein rotes Unterkleid. Die erste Farbe bedeutet den Glauben, die andern die Hoffnung und die Liebe. Ein Olivenkranz auf dem Haupte kennzeichnet sie als milde Königin und Siegerin. Genau so erscheint die Beatrice Dantes auf dem Triumphwagen der (streitenden) Kirche (Göttl. Komödie, Fegf. 30, 31 ff.). Hier wie dort sinnbildet diese Gestalt nicht einfach die systematische Theologie, sondern die in der Kirche Christi verkörperte Wissenschaft des Heiles und das in ihr sich ausgestaltende Tugendleben. Nicht der verstandesmäßige Begriff der Theologie, sondern die anschauliche Gestalt der Kirche eignet sich vollkommen zur künstlerischen Darstellung.

D. Die Bildnerei.

Im Vergleiche zu den Werken der Malerei und der Baukunst ziehen die Schöpfungen der Bildnerei im gewöhnlichen Leben viel seltener die Aufmerksamkeit auf sich. Um so kürzer darf die theoretische Behandlung derselben an dieser Stelle sein.

512. Stellung unter den übrigen schönen Künsten. Plastik, Skulptur oder Bildnerei heißt die Kunst, durch volle Körperformen in leblosem Stoffe die Schönheit darzustellen. Unter den bildenden

Künsten verdient sie am meisten diesen Namen, weil sie stereometrisch, d. h. allseitig abgeschlossene Bilder schafft. Die Malerei bleibt in ihrer Flächendarstellung auf den einseitigen Schein der Körper beschränkt, stellt keine greifbaren Gestalten dar; die Baukunst aber formt aus ihrem Rohstoffe nur unvollkommene, unorganische Gebilde. Die Plastik dagegen tritt in eine entfernte Beziehung zur Mimik, welche in belebten, aber rasch vorübergehenden Körperformen die Schönheit versinnlicht.

Der bildenden Kunst ist es freilich versagt, dem materiellen Stoff Leben einzuhauchen; sie erstrebt aber das Höchste, was ihr möglich ist, wenn sie wenigstens den lebendigen Schein menschlicher (und tierischer) Gestalten nachbildet. Die Malerei ist in der künstlerischen Nachahmung der Natur umfassend, indem sie Lebloses und Organisches, Pflanzen, Tiere und Menschen darstellt; aber da sie es zunächst unter dem Gesichtspunkte der Lichterscheinung und der einseitigen Anschauung thut, so läßt sie Raum für die Ausgestaltung des Lebens in voller Körperlichkeit. Diese Aufgabe ergreift im Gegensatze zu den Schwesterkünsten die Plastik.

513. Nähere Charakteristik. Die Baukunst verzichtet darauf, unorganische Naturkörper geradezu nachzubilden, und geht in der Gestaltung des leblosen Stoffes lieber einen eigenen Weg (unten Nr. 524). In ähnlicher Weise versucht es wohl das Kunsthandwerk, aber die Plastik als schöne Kunst verschmäht es, in Nachbildung der Pflanzenorganismen mit der Natur zu wetteifern, weil das Einzelbild einer Pflanze nicht genug idealen Inhalt aufnehmen könnte, um eine selbständige Bedeutung zu haben. Nur der Malerei kann dies durch den Reiz der Farbe, doch mehr nur ausnahmsweise, gelingen; fast immer wirkt auch diese erst durch ein volles Blumenstück oder Landschaftsbild, dessen Darstellung der Skulptur wegen der Vereinzelung ihrer rings abgeschlossenen Körpergestalten unmöglich ist. Sogar das Tierbild giebt einen wenig lohnenden Vorwurf ab. Es liegt also in der Natur der Plastik, sich fast ganz auf die Bildung menschlicher Gestalten zu beschränken, und zwar vorzugsweise darum, weil in ihr allein soviel Geist und Idee zur Erscheinung kommt, als zu dem Wettstreite der Kunst mit der Natur erfordert wird.

514. Das Prinzip der modernen Ästhetik, die Bildnerei habe nur die einseitige Aufgabe, die leibliche Schönheit des Menschen vor Augen zu stellen, wird schon durch das Gesagte sehr zweifelhaft. Aber gesetzt auch, es genüge, um der Kunst, der Natur gegenüber, ihren Wert und ihre Würde zu wahren, die in ihrer Art bewundernswerte Schönheit des menschlichen Körpers nachzubilden und zu idealisieren, so muß doch jede Kunst auch auf jene höhern Leistungen, welche sich ihr von selbst als Ziel darbieten, und zwar vor allen andern bedacht sein. Nun aber ist mit der Menschengestalt sofort die volle natürliche Einheit von Geist und Bild, die geistig-sinnliche Persönlichkeit gegeben. Der Leib ist ja nur Werkzeug, gleichsam

nur realer Ausdruck der mit ihm zu einer Natur verbundenen, ihn belebenden, gestaltenden und bewegenden Seele. Zumal tritt jede lebensvollere Thätigkeit, jedes lebhaftere Streben und jede ausgeprägtere Eigenart und Stimmung der Seele in der leiblichen Erscheinung offen zu Tage. Die innere Schönheit also des menschlichen Geistes und Herzens verkörpert sich im Leibe, und nicht etwa in schwacher Andeutung, sondern in ausdrucksvoller Mienen- und Gebärdensprache. Die höhere Aufgabe der Plastik ist dadurch vorgezeichnet.

515. Bekleidung. Die leibliche Schönheit als Gegenstand der Plastik wird leider auch darum so einseitig betont, weil man die völlige Nacktheit des menschlichen Körpers für schön hält. Es giebt sogar einige Ästhetiker, welche dieselbe zwar in der Malerei, wo der Farbenreiz viel leichter außerästhetische Eindrücke hervorrufe, entschieden abweisen, sie aber in der Plastik zulassen, ja im allgemeinen ausdrücklich fordern (z. B. Vischer, Schasler). Aber wenn die gemalte Nacktheit reizender und verführerischer wirkt, so ist die völlige Nacktheit plastischer Gestalten dafür um so roher und abstoßender. Indes erklärt der Heide Aristoteles (Polit. 7, 17) unzüchtige Bildwerke wie Gemälde auch für sittlich verderblich und will, daß die Behörde seines Idealstaates dieselben verhindere. Übrigens ist es gar nicht nötig, sich auf den Standpunkt der Sittlichkeit zu stellen, um absolute Nacktheit unschön zu finden. Welch ein ungeheurer Unfug aber mit derselben in der Kunst getrieben wird, und wie die Darstellung des Edlern und Geistigen dadurch unterdrückt, also die Kunst selbst geschädigt wird, liegt doch auf der flachen Hand (vgl. oben Nr. 503).

516. Idealismus. Bei der Plastik kommt auch noch in Betracht, daß dieselbe ihrer Natur nach viel idealistischer ist oder sein muß als die Malerei, weil sie auf die höchste Stufe der menschlichen Schönheit angewiesen, durch keinen Hinter- oder Untergrund mit der Wirklichkeit verbunden und noch aus andern Ursachen unfähig ist, das allseitige und volle Leben der Realität aufzunehmen. Darum hat sie im allgemeinen auch keinen Raum für das Häßliche, sondern muß das Ideal unmittelbar zur Anschauung bringen. Im Heidentum und im Christentum sind daher göttliche und himmlische Wesen die beliebtesten Vorwürfe der Plastik gewesen.

517. Ruhe. Das hängt nahe zusammen mit der gleichsam kontemplativen Ruhe plastischer Gestalten. Wohl soll der innere Geist auf die Stirne und in die Mienen heraustreten, die Haltung und etwaige Bewegungen ganz beseelen, damit das Bild nicht ein toter Leichnam scheine; aber die Beziehung zur Außenwelt muß schon deshalb sehr maßvoll bleiben, weil sie nicht leicht verstanden wird. Es fehlt der Plastik ja selbst das Mittel zur Darstellung des lebensvollen Blickes. Im Vergleiche zur Malerei ist ihr also ohne Zweifel mehr Ruhe und Würde eigen. (Fliegende Gestalten?)

518. Bemalung und Belebung. Um den Schein des Lebens zu erhöhen, zieht die Bildhauerei manchmal die Farbe in ihren Dienst. Geschieht dies, um den Schein der vollen Naturwahrheit zu erzielen, so wird offenbar die Idealität des reinen Formenscheins vernichtet und die Realität des Farbenscheins auf unberechtigte Weise an die Stelle gesetzt. Anderseits kann jedoch ein sparsamer Gebrauch, nicht von grellen Naturfarben, sondern von idealisierten Farbentönen, die Körper- oder Gewandteile, besonders für den Anblick aus der Ferne, gefälliger gegeneinander abheben, so gut wie oft ein farbiger Hintergrund das Bild, oder wie die architektonische Dekoration die Bauglieder günstiger hervortreten läßt. Daraus ergiebt sich auch, daß Reliefbilder oder Statuen in dekorierten Kirchen mehr Buntheit vertragen. Oft genügt die eigene Farbe des Materials (Ton, Erz, Elfenbein, Holz, Marmor, Gold, Silber), um dem ganzen Bilde seinen richtigen Ton zu geben und es gegen die Umgebung abzuheben. Es liegt sogar kein Grund vor, weshalb unter gewissen Umständen, die mehr Farbenschmuck erheischen, wie bei sehr hoch stehenden oder riesengroßen oder in bunt verzierten Räumen aufgestellten Bildern, nicht auch verschiedene Materiale für Fleischteile und Gewandung (für Krone, Scepter und Thron) zur Anwendung kommen dürften. Jedenfalls werden verschiedene Farben unter günstigen Umständen zu gestatten sein, und zwar auch zur Belebung des Bildes.

Zu den verkehrten Anschauungen Lessings gehört, außer jener Lehre vom Nackten, die Meinung, ein plastisches Bild müßte immer in regungsloser olympischer Ruhe sich gegen den Zuschauer abschließen und verschmähe schon deshalb jede Farbe. Die Beziehung zur Außenwelt ist immer zulässig, wenn sie verständlich bleibt, und insbesondere kann die Beziehung auf den Zuschauer bei Kultbildern gerechtfertigt sein. Der segnende und zu dem Beter huldvoll sich neigende Christus ist jedenfalls ein schöneres Bild, als ein träumerisch in sich versunkener, regungsloser und teilnahmsloser Griechengott. Indes haben die Griechen selbst die Lessingsche Doppelregel schlecht beobachtet. Um ihre allgemeine Anwendung als unstatthaft zu erkennen, stelle man sich nur etwa eine Blücherstatue in olympischer Ruhe und ohne Gewandung vor. Ist es wohl je einem Griechen eingefallen, die jungfräuliche Göttin des Krieges und der Weisheit so darzustellen?

Bewegung und Farbe plastischer Kunstwerke müssen jedoch untergeordnet bleiben, nicht so fast der allerdings wesentlichen Formenschönheit, sondern vielmehr dem Ausdrucke des Geistes in der Form. Wird die Einheit des Werkes gefährdet, so ist das ein Zeichen, daß die Kunst ihre Grenzen überschritten hat; es kann ihr aber nimmermehr gelingen, mit der Schwesterkunst, der Malerei, um denselben Preis zu ringen.

519. Der Augenblick der angedeuteten Bewegung oder Handlung wird gewählt wie in der Malerei (oben Nr. 499), ebenso die anzuwendende

Bekleidung bestimmt (Nr. 503). Nur idealisiert die Bildnerei stärker als die Malerei. Auch in dem Gesamtausdrucke muß dem Charakter der Plastik Rechnung getragen werden: es soll mehr Würde und selbstbewußte Kraft, oder Anmut und Liebenswürdigkeit, als Leidenschaft, Unruhe, übergroßer Schmerz zur Erscheinung kommen. Die Herrschaft des Geistes über alle Regungen muß offenbar werden und die reine Schönheit ohne derben Realismus vorherrschen. Nehmen wir etwa das Beispiel des gekreuzigten Heilandes. Die gewaltige That der Welterlösung und die Größe des Leidens fordern gewiß einen starken Ausdruck sowohl von Kraft als von Schmerz. Es gilt nichts weniger, als eine in sich selige Ruhe für sich allein darzustellen. Dennoch aber wollen wir weder die Körperstärke und den Willenstrotz eines Athleten, noch die verzerrten Glieder und Gesichtszüge, welche bei einem gewöhnlichen Menschen die übermächtige Leidensqual erkennen lassen, beim Gottessohne wiederfinden. Sowohl die Verhältnisse der Gliedmaßen als die Haltung und der Ausdruck des Antlitzes müssen dessen würdig sein, welcher „der schönste unter den Menschenkindern" ist und im Tode nicht unterliegt, sondern triumphiert. Auch in dem guten Schächer wird himmlischer Friede den Ausdruck des Schmerzes zur reinen Schönheit herabstimmen; in dem bösen freilich darf der trotzige Widerstand gegen die Qual in der körperlichen Verzerrung maßvoll ausgeprägt werden, da hier die Darstellung der Schönheit nicht beabsichtigt wird. Der Realismus einer zu großen Entblößung kann ebenfalls die Schönheit der plastischen Darstellung nicht erhöhen. Derselbe war auch ehedem in der Kirche nicht gebräuchlich. Die Entkleidung des Gekreuzigten bis auf ein schmales Lendentuch, wie so viele Nuditäten der Plastik und Malerei, hat erst die Renaissance schön gefunden.

520. Die **körperliche Formschönheit** beruht in der (an sich farblosen) Plastik auf den edeln Verhältnissen, dem schönen Schwunge der Linien und der Haltung. Rücksichtlich der ersten beiden Punkte muß die sorgfältige Beobachtung der normal auftretenden Natur das Richtige lehren. Die Natur hat den Menschen auch seiner Leiblichkeit nach zur Krone der Schöpfung gebildet. Sie hat in Mann und Weib zwei Typen hoher Schönheit geschaffen. Die weibliche Schönheit als die gefälligere entspricht am meisten dem landläufigen, weniger vertieften Begriffe der Schönheit, die männliche dagegen birgt unter schwächern Reizen für die Sinne mehr geistigen Gehalt. Das Weib ist sanft, sinnig, anmutig; im Manne herrscht die Kraft des Geistes und des Willens. Da diese höhern Vorzüge des Mannes auch im Äußern eine entsprechende Ausprägung finden, z. B. durch die feste Entschiedenheit in Haltung und Gang, Wort und Miene, Gebärde und Benehmen, so werden auch sie zur wahren Formschönheit, welche die Schönheit des Weibes zwar nicht an einschmeichelnder Zartheit, aber doch an innerem Werte schlechthin übertrifft. Auch die verschiedenen

Lebensalter hat die Natur mit eigentümlicher Schönheit geziert, und ohne Grund wird öfter behauptet, die Plastik habe es ganz eigentlich nur mit der Jugendblüte der menschlichen Schönheit zu thun. Dazu kommt die herrliche Entfaltung der menschlichen Schönheit durch Erziehung, Erfahrung, Tugend und Gnade.

521. Bezüglich der **Haltung** ist die erste Regel ein ruhiges (ästhetisches) Gleichgewicht, das die Harmonie des Äußern mit dem Innern und aller Glieder untereinander empfinden läßt. Die Harmonie beruht aber auf symmetrischen, rhythmischen und kontrastierenden Verhältnissen, die sich gefällig verbinden und ausgleichen; so können Hand, Fuß und Knie, Oberkörper, Haupt, Auge und Miene in ein ebenso angenehmes wie ausdrucksvolles Wechsel- und Zusammenspiel treten. Die Gewandung muß den Bewegungen der Glieder folgen, sich nicht wie ein nasses Kleid unmittelbar an dieselben anschmiegen, sondern sie mit solcher Freiheit umhüllen, daß der Faltenwurf und die Schattenwirkung eine selbständige Bedeutung erhalten.

522. **Entwicklungsstufen.** Die Plastik verzweigt sich nicht in verschiedene Arten; doch zeigt sie in Relief, Büste, Standbild und Gruppe verschiedene Stufen der Entwicklung, die man sich als Fortschritt von der Architektur zur Malerei vorstellen kann. Die erhabene plastische Arbeit auf einer Fläche (wie Fries, Giebel, Wand, Unterlage eines Denkmals oder einer Statue) ist nur etwas mehr als architektonisches Ornament und wird durch Stilisierung dem Bauwerke angeglichen. Anderseits hat sie doch auch etwas Malerisches (figurenreiche Gruppen, Darstellung einer fortlaufenden Handlung, Polychromie — doch vorwiegend Profilstellung). Sie erhebt sich stufenweise vom Flachrelief zum Halbrelief, zum Hochrelief bis zu der eigentlich plastischen Rundform, die aber immer noch (z. B. als Nischenfigur) in naher Beziehung zur Baukunst verharren kann. Diese hat sich ja von jeher durch den Schmuck der bildenden Künste einen neuen Reiz gegeben, ja sie kann ihrer im Grunde gar nicht entbehren, wie anderseits die Skulptur in ihrer Entwicklung an die Entfaltung der Architektur gebunden ist (unten Nr. 527). Die Büste, als plastisches Brustbild, entbehrt der äußern Vollendung, kann aber die geistige Persönlichkeit sehr ausdrucksvoll darstellen und entgeht der Verlegenheit, welche die Modekleidung dem Künstler so oft bereitet. Das volle Standbild endlich ist die eigentliche Aufgabe der Plastik; die selbständige Geltung desselben wird durch ein Fußgestell, das es vom Boden trennt und bedeutsam emporträgt, veranschaulicht.

Eine Mehrheit von Gestalten in der Gruppe zu vereinigen, gelingt der Bildnerei nur unter sehr günstigen Umständen. Es fehlt ja ein Hintergrund, der, wie in der Malerei, in das Kunstwerk aufgenommen, räum-

lich entfernte Gestalten zusammenschließen könnte. Ein Postament genügt darum nicht, weil es dem Kunstwerke nur äußerlich untergelegt ist. Es muß also das Band einer engen innerlichen Zusammengehörigkeit die Figuren der plastischen Gruppe verbinden; außerdem aber wird zur Herstellung der künstlerischen Einheit auch irgend ein äußeres Band erfordert. Die Laokoongruppe ist einheitlich, weil Vater und Söhne, von der Schlange umringelt, die gleiche Todesnot ausstehen. Ebenso Achtermanns „Kreuzabnahme", in welcher die lebhafteste innere und äußere Wechselbeziehung zu erkennen ist. Ohne Zweifel kommt es aber in den weitaus meisten Fällen eher der Malerei als der Plastik zu, mehrere Figuren zu Gruppen zu vereinigen.

E. Die Baukunst.

Zum Zwecke des vorliegenden Grundrisses ist nicht viel mehr als eine Beschreibung des Wesens dieser Kunst im Vergleiche zu andern und eine Charakteristik der kirchlichen Baustile erforderlich. Alles andere wird in größter Kürze behandelt werden dürfen.

I. Allgemeine Charakteristik.

523. Eigenart der schönen Baukunst. Solange der Nützlichkeitszweck bei einem Bauwerke so entschieden überwiegt, daß die Rücksicht auf die Schönheit, statt die Gestaltung des Ganzen wesentlich mitzubestimmen, nur in der äußern Ausschmückung und sonst im Nebensächlichen wirksam erscheint, läßt sich nicht sagen, daß die Baukunst sich über die Rangstufe des Kunsthandwerkes oder einer unfreien Kunst erhebe. Aber da die Schönheit die Zweckmäßigkeit nicht ausschließt, sondern in sich aufzunehmen und ganz zu durchdringen vermag, so kann ein Bau zugleich einer praktischen Bestimmung dienen und dennoch durch und durch den Gesetzen der Schönheit gemäß ausgeführt sein; er kann dem Verstande durch Zweckmäßigkeit genügen und doch zugleich Auge und Gemüt durch Schönheit erfreuen. Dabei mag er in einzelnen Punkten, welche für die ästhetische Betrachtung als untergeordnet erscheinen, eine Beeinflussung durch den praktischen Zweck aufweisen; das hindert nicht, in ihm ein schönes Kunstwerk zu sehen. Diese Beobachtung ist bei manchen Schöpfungen der Dichtkunst und anderer Künste ebenso gut zu machen. Und ist es etwa mit dem menschlichen Organismus anders? Das Gefüge der Glieder dient gewiß praktischen Zwecken; schließt aber dies die Schönheit aus? Der Nützlichkeitszweck darf allerdings den Künstler nicht so einengen, daß es ihm unmöglich wird, den Gesetzen der schönen Kunst zu genügen, und aus diesem Grunde machen profane und besonders Privatgebäude seltener Anspruch darauf, Werke der schönen Kunst zu sein, soviel Aufwand auch innen und außen für die Ausschmückung derselben gemacht wird. Dagegen schränkt die Bestimmung eines Gotteshauses den Architekten kaum so sehr ein, wie die äußern Umstände den Fresko- oder

den Bildnismaler. (Vergl. über die ästhetische Bedeutung der Baukunst oben Nr. 444.)

524. Die Architektur gehört zu den bildenden Künsten im weitern Sinne, insofern sie durch Gestaltung eines äußern Stoffes dauernde Kunstwerke vor die Augen stellt. Freilich schafft sie nicht eigentliche Bilder von organisch-lebendigen Wesen (Pflanzen, Tieren, Menschen) wie die Malerei und die Plastik und beruht daher viel weniger auf Naturnachahmung. Denn es hätte zu wenig ästhetischen Wert, wenn eine Kunst sich bloß auf die Nachbildung der anorganischen Natur beschränken wollte. Selbst der schöne Gartenbau, der durch den Reiz der künstlich geförderten Pflanzenwelt wirkt, kann ja nicht als schöne Kunst im vollen Sinne gelten. Der Grund liegt eben darin, daß es schwer hält, die Natur so erheblich zu übertreffen, wie es für die selbständige Geltung einer schönen Kunst nötig wäre; es muß dieser mehr Freiheit gelassen werden, einen höhern idealen Inhalt auszuprägen. Die Malerei, auch wo sie Landschaften darstellt, steht in dieser Hinsicht höher als die Landschaftsgärtnerei (Gartenkunst), abgesehen davon, daß in jener die künstlerische Fertigkeit günstiger hervorleuchtet. Die Malerei hat außerdem noch so manche andere Gebiete, auf denen sie Höheres leisten kann. Aber was würde die Baukunst für einen Rang einnehmen, wenn sie bloß Felsen und Hügel auftürmte oder Höhlen ausgrübe? So wenig also wie die Musik ahmt die Architektur fertige Bilder der Natur nach, sondern verwendet nur die Erzeugnisse der anorganischen Natur, namentlich den Stein, um nach den Gesetzen der Natur, namentlich der Ausdehnung und der Schwere, ohne Nachahmung organischer Gestalten geistige Vorstellungen in gefälliger Form zu verkörpern.

In dieser Begriffserklärung kennzeichnet die Freiheit in der Umgestaltung des Materials zum gefälligen Ausdruck eines geistigen Inhalts die schöne Kunst, und die Verzichtleistung auf den Schein organischer Gebilde unterscheidet die Baukunst von den übrigen bildenden oder permanenten Künsten.

525. Grundprinzip. Die Naturnachahmung in einem höhern Sinne (siehe oben Nr. 439) findet in der Baukunst insofern wirklich statt, als die einheitliche Formgebung, wodurch die Natur in ihren wirklich schönen (anorganischen) Gebilden die Stoffe umgestaltet, auch erstes Prinzip der Baukunst ist. Der Mensch baut so, wie die Natur bauen würde, wenn sie Häuser und Tempel hervorbringen könnte; und wäre umgekehrt der Mensch im stande, Naturprodukte zu gestalten, so würde er wie die Natur verfahren. Wenn also die Natur nach den in ihr wirksamen Gesetzen die Stoffe so gestaltet und ordnet, daß einheitliche, bedeutende und schöne Werke entstehen, so verfährt der Mensch frei und bewußt zu dem gleichen Zwecke auf die gleiche Weise. Ihm sind aber noch höhere Ideen eigen, als sie

in den Naturerzeugnissen zum Ausdrucke kommen, und der Triumph seiner Kunst ist die Hineinbildung dieser Ideen in das Bauwerk; hier könnte ihm die Natur nicht folgen, selbst wenn es ihr gegeben wäre, ganz ähnliche Werke zu erzeugen. Der Mensch ahmt also auch jene höhern Ideen durch Verkörperung im Stoffe nach, d. h. gestaltet sie sinnenfällig aus; ähnlich wie Aristoteles von der Musik sagt, daß sie Gemütsbewegungen „nachahme". Zwei Dinge daher, die Frucht einer doppelten „Nachahmung", machen den Kunstwert der Baukunst aus: einheitliche schöne Formgebung und gefällige Ausprägung gewisser hohen Ideen.

Streng genommen könnte die einheitliche Formgebung, welche im ganzen Werke die Herrschaft des Schönheitsprinzips erkennen läßt, ausreichen, um die Baukunst zu dem Rang einer schönen Kunst zu erheben. Aber es wird dabei dem Architekten immer schon mehr oder weniger deutlich eine höchste Idee vorschweben, welche mit der Bestimmung des Gebäudes zusammenhängt. Dem Gotteshaus wird er eben diejenige Schönheit geben, welche an seine Bestimmung möglichst verständlich gemahnt; ebenso dem Musentempel (einer hohen Schule oder Theater), dem Rathaus, der Gerichtshalle, dem Schloß, der Villa. Die darzustellenden Ideen sind hier Religion, Kunst, Wissenschaft, Politik, Recht, Herrschaft, Wohlleben.

526. Symbolik. Die abstrakte Allgemeinheit dieser Ideen und die Unvollkommenheit der Darstellungsmittel (der in Stein, Holz u. s. w. auszuprägenden nicht organischen Formen) ergiebt für die Baukunst die Notwendigkeit der Symbolik. Man versteht unter Symbolik eine entfernte, bloß andeutende Bezeichnung einer Idee durch einen sinnenfälligen Gegenstand. Die Darstellung der Bildnerei nennt man höchstens in einem weitern Sinne symbolisch, insofern die sinnliche Form jeder Kunst auf eine Idee hindeutet. Aber bei der Baukunst liegen Form und Idee so weit auseinander, daß die Verbindung beider nicht eine einfachhin künstlerische, sondern eine künstliche und gesuchte (wenn auch sehr wohl berechtigte) zu sein scheint.

527. Erhabenheit. Die Höhe der symbolisch verkörperten Idee in Verbindung mit der Massenhaftigkeit des Materials, in welchem die Baukunst arbeitet, giebt ihr das Gepräge der Erhabenheit. Dadurch wird der Nachteil, in den sie der Bildnerei und Malerei gegenüber durch ihr Unvermögen des genauen Ausdruckes von Einzelideen gesetzt wird, überaus glücklich aufgewogen. Mit der Großartigkeit der Bauwerke und ihrer Wetterfestigkeit ist es ferner gegeben, daß sie zu Schutz- und Heimstätten für die andern bildenden, ja für alle schönen Künste werden. Ihrer äußern Stellung nach behauptet darum die Architektur den Rang einer Königin unter den Künsten, wie die Poesie, und in anderer Weise die Malerei, rücksichtlich ihres Reichtums und ihrer Geschmeidigkeit.



Eine gewisse verstandesmäßige Kälte kann sie hingegen nicht verleugnen (farbloser Stoff, starre Unbeweglichkeit, Symmetrie in der Ruhe statt Rhythmus in der Bewegung, hohe geistige Symbolik!), und so wird sie unter dieser Rücksicht als Gegenstück der gefühlvollen Tonkunst die „gefrorene Musik“ genannt. Die Plastik ist zwar auch massiv (groß und fest) und kalt, jedoch nicht in gleichem Grade; insbesondere aber bringt sie mehr Geist und Leben zur Erscheinung. Die Malerei ist weder massiv noch kalt und so lebendig, wie es einer im Raume darstellenden Kunst nur immer möglich ist. In diesem Sinne, nämlich wegen der großen, starren, scharf umgrenzenden, kalten Formen der Baukunst im Vergleiche zu den Schwesterkünsten, überträgt man gewöhnlich die Ausdrücke „architektonisch“, „plastisch“, „malerisch“ bildlich auf andere Künste oder auch auf die Kunst überhaupt, und sagt z. B., die orientalische Kunst habe architektonischen Charakter, die griechische plastischen, die neuere malerischen, oder redet von einer malerischen und plastischen Darstellung in der Sprache, von der Architektonik (dem Aufbau) eines großen Gemäldes oder eines umfangreichen Gedichtes.

528. Andere Vorzüge. Doch beruht die vorzüglichste Schönheit eines Bauwerkes weder auf der Größe der Verhältnisse noch auf der Festigkeit des Materials, sondern auf dem Baugesetze, d. h. auf der überall zu Tage tretenden gefälligen Regel, die verschiedenartige Teile zur Einheit zusammenschließt und ein Sinnbild der Bauidee vor die Augen stellt. Die eben genannten Momente fügen sich mehr nebensächlich ein. Die Größe und Festigkeit müssen ja doch der Idee entsprechen, lassen also sehr verschiedene Maße und Grade zu. Die Größe eines Domes paßt nicht für ein niedliches Schweizerhäuschen, und Holz und Ziegel können in gewissen Fällen schöner sein als der monumentale Haustein und das ebenso kalte wie starke Eisen.

Die Beherrschung aller Formen durch die geistige Regel offenbart sich in der Symmetrie, in den Proportionen und in der Harmonie aller Teile (s. oben Nr. 415 ff.).

Länge, Höhe und Breite müssen zusammenstimmen (ungefähr wie 2 : 2 : 1), die Mauerhöhe mit dem (Sattel-) Dach (ungefähr wie 2 : 1), Thür und Fenster mit der Höhe des Geschosses (jene etwa 2 : 3, dieses öfter 1 : 2). Beim Parthenon von Athen findet man, daß die Höhe zur Breite, ebenso die Höhe des Gebälks zum Reste der Höhe (Säule und Stufen) das Verhältnis des goldenen Schnittes (siehe oben Nr. 415) darstellt, ja daß dieses in der Teilung des Gebälks noch viermal wiederkehrt. Nicht minder genau trifft das Gesetz bei der Elisabethkirche von Marburg zu.

Die Doppelseitigkeit und überhaupt die guten Verhältnisse, die Gestaltung der Teile nach ihrer Bedeutung, die Einheit in der Zusammenfügung und die Schönheit im ganzen und einzelnen haben ein schönes Vorbild im Bau des menschlichen Körpers.

Empfindlich ist in der Architektur der Mangel an Bewegung; um so mehr muß sie auch die Mannigfaltigkeit, welche bei aller Gesetzmäßigkeit in den Or-

ganismen herrscht, gleichfalls soviel möglich nachahmen. Diese muß namentlich durch jene „dritten“ Glieder, welche Nr. 415 erwähnt wurden, aber auch durch kleinere Abweichungen von dem strengen (mathematischen) Gesetz erreicht werden. Sodann bieten Eingänge, Fenster, Giebel, Türme, sowie die Gliederung der kleinern Teile (Simse, Säulen, Ornamente) für das Spiel des schönsten Wechsels willkommenen Anlaß.

Das Gesetz, das in den Künsten der Raumanschauung wie erstarrt vor Augen liegt, kann nur zu leicht ermüden, und es müssen ja selbst die Künste der Zeitbewegung auf Mannigfaltigkeit des Rhythmus bedacht sein. Dazu kommt, daß der Geist nicht etwa durch eine reiche Fülle von Ideen beschäftigt und von der Aufmerksamkeit auf die Formen abgezogen wird. Andererseits ist es aber auch wahr, daß ein Formfehler, welcher dauernd vor dem Blicke steht, viel stärker beleidigt als ein anderer, welcher am Ohre rasch vorübergeht.

Die Geschoßeinteilung legt eine Verjüngung und Vervollkommnung von unten nach oben nahe, wie sich eine solche ebenfalls bei natürlichen Organismen zu finden pflegt; auch das Gesetz der Schwere führt darauf, das Untere massiver zu gestalten. Demgemäß wird auch die Ornamentik nach oben hin reicher sich gestalten müssen. Bei gut gebauten Türmen fällt dies gleich in die Augen; sie steigen wie organische Bildungen, sich stets verjüngend, veredelnd und verschönernd, auf, und eine innere Triebkraft scheint sie emporzutreiben.

Also Gesetz im ganzen, aber keineswegs überall Gleichheit, sondern Wechsel und gefällige Verhältnisse, endlich ein dem Organismus nachgebildetes Emporstreben der wechselnden Formen! Willkürliche Verletzung des Gesetzes beleidigt; z. B. ungleiche Fensterstellung beiderseits der Mitte oder ungleiche Fensterentfernung in demselben Geschosse. Aber auch zu viel Gleichförmigkeit kann lästig werden. Ein Hausbau in Würfelform mit gleichseitigem Giebeldreieck, quadratischen und wieder in Quadrate geteilten Fenstern wäre unvergleichlich langweilig. Im ganzen liebt das Auge den Blick nach oben. Ein Fenster, das nach der Breite sich weiter ausdehnte als nach der Höhe, wäre unerträglich; auch der Hauptquerbalken desselben muß über der Mitte sein. Denn wir wollen ein Aufstreben und eine Verjüngung wahrnehmen, wie ja auch tragende Stützen immer eine schlanke und oft eine verjüngte Gestalt haben.

In den ungleichen Verhältnissen muß als wesentlich die Kontrastwirkung des Ungleichen und die dennoch angebahnte Ausgleichung und Vermittlung beachtet werden. Das macht ja eben den goldenen Schnitt zu einer Musterform, daß die Maße ungleich, aber nicht allzu ungleich sind (siehe oben Nr. 415). Die absolute Genauigkeit solcher Maße wird indes für den Zuschauer durch die Perspektive teilweise wieder aufgehoben. Der perspektivischen Verkürzung hoher Bauteile begegnet man bekanntlich durch „Überhöhung“. Ja, das Auge wird noch durch mancherlei andere Umstände beeinflußt, welche bei den berühmtesten Werken merkwürdige Abweichungen von der Regel als echte Vorzüge erkennen lassen, z. B. kleine Erhöhungen in horizontalen Linien, leichtes Zurückneigen hoher Wände. Das Auge hat nämlich die Eigenheit, daß ihm Horizontales in der Mitte zu sinken und Vertikales vornüber zu neigen scheint.

529. Zur leichtern Herstellung der richtigen Verhältnisse werden oft **Grundmaße** angesetzt (z. B. im Kölner Dome die Breite des Mittelschiffs 50′ = ca. 16 m; siehe unten Nr. 553) und diese mit einigen gleichgültigen oder perspektivisch wirksamen Abweichungen auf viele andere Bauteile übertragen, und zwar, soweit es angeht, nicht nur auf den Innenbau, sondern auch auf die Gliederung des Äußern. Denn diese muß, wie bei einem Organismus, auf das Innere zurückschließen lassen.

530. Nicht für die Quantität (die Ausdehnung), sondern für die Qualität (die charakteristische Beschaffenheit) dienen als Maße gewisse **Grundformen**, z. B. der rechte Winkel, das Dreieck, der Kreis und Halbkreis, der Spitzbogen, das Kreuz, das Vier-, Acht- oder überhaupt Vieleck. Die „Quadratur" und die „Triangulatur" gelten als Kunstgeheimnisse und als Symbole der Gotik; Kreuz, Quadrat und Achteck ineinander gezeichnet ergab den „Achtort", „den fürnembsten und gerechten Steinmetz-Grund", aus welchem Fiale, Kreuzblume („Blume Christi") und Pfeiler konstruiert wurden. Es ist augenfällig, daß schon seit alten Zeiten nicht nur das technische Bedürfnis, sondern auch die Harmonie geometrischer Verhältnisse berücksichtigt wurde. Die neuern Ausdeutungssysteme haben freilich oft nur den Wert, offenkundig zu machen, daß irgend ein Gesetz oder die Verbindung von mehreren die alten Bauwerke in der That beherrscht.

Diese Grundformen, nach einem bestimmten Systeme durchgeführt, geben dem Bau ein ganz neues Gepräge, eine höhere Einheit, einen charakteristischen Stil. Der Stil aber wird sodann zum Träger der Idee, d. h. individualisiert sie durch einen ganz eigenartigen Ausdruck, schließt aber eben darum andere Wege, dieselbe zu verkörpern, nicht aus. Was die Idee eines Bauwerkes sei, ist schon oben Nr. 525 gesagt worden. Hier darf zur Ergänzung noch beigefügt werden, daß ein fertiger Riesenbau leicht als ein kleines Abbild des Weltenbaues, ja des Himmels erscheint. Bei einem Tempel oder einer Kirche liegt dies offenbar sehr nahe. Sodann wird ein solcher Bau wegen des öffentlichen Charakters der Architektur, wegen der gemeinsamen Beteiligung vieler und wegen der gemeinsamen Benutzung auch als Leistung einer Stadt, eines Volkes, eines Religionsverbandes u. s. w. aufgefaßt, und prägt, da er dieser Auffassung schon das Dasein verdankt, in der That Geist, Streben und Kultur eines Volkes oder einer Zeit aus. Die lange Dauer seines Bestandes macht ihn zu einem stummen, aber beredten Zeugen der Vergangenheit (Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung). Vgl. unten Nr. 549 Ende. Stil und Idee bestimmen alsdann rückwirkend auch alles, was nach dem Rohbau freibleibt, wie die Ornamente, die nähere Beschaffenheit von Fenstern und Thüren, ebenso teilweise noch den innern und äußern Ausbau, die Ausstattung u. s. w. Nichts darf zwecklos vom Charakter des Ganzen abweichen, nichts bloß äußerlich angeklebt sein (Scheinarchitektur!), nichts einseitig sich vordrängen oder hinter der ihm als Teil des Ganzen zukommenden Bedeutung zurückbleiben.

531. Das Ganze muß noch durch Licht und Schatten gehoben werden. Dazu helfen starke Profilierungen (d. h. Gliederungen in der Durchschnittslinie, Umrißzeichnungen der vor- und zurücktretenden Teile). Zur Verstärkung von Licht und Schatten wird oder wurde auch sparsame Bemalung, ja ganze Übermalung und Verputzung angewendet. Eine besondere Art ist das Sgraffito oder Kratzmalerei (schwarze Umrißzeichnung in weißen Verputz eingefügt). Der „Mischbau"

verbindet verschiedene Materialien (Stein, Ziegel, Fachwerk). Bei allen diesen außerordentlichen Mitteln muß große Vorsicht angewendet werden, damit das Ganze nicht eher leide als gewinne. Vollkommen berechtigt ist dagegen die Hervorhebung gewisser *Schmuckglieder* (z. B. Kapitäle) durch leichte, besonders mehrfarbige Übermalung und die Belebung *leerer Wandflächen* durch Gemälde oder farbigen Schmuck, solange diese sich dem Bau selbst unterordnen. Das Malerische der Lage eines Gebäudes giebt endlich dem Gesamteindrucke seinen Abschluß.

II. Die Baustile im besondern.

532. Unsere Baukunst fußt auf der hellenischen. Diese selbst knüpft zwar an die orientalische an, hat aber für das Abendland den Wert des nächsten und eigentlichen Vorbildes. Sie wußte die *Massenhaftigkeit*, womit der Orient die Natur zu übertreffen und das Unendliche zu versinnbilden suchte, mit echt künstlerischer Maßhaltung auf die mittlere Größe der reinen Schönheit zurückzuführen. Sie lernte sodann die meisten Elemente der Baukunst, doch nicht die Bogenform, in *sinnvoller und anmutiger* Gestalt ausbilden und zu einem *harmonischen* Ganzen vereinigen.

Die Tempelzelle, welche das Götterbild enthielt, ein ganz einfaches längliches Viereck mit sehr niedrigem Dache, diente nicht als Gebetsraum oder als Stätte für größere Opfer; es genügte ihr gewöhnlich das durch die offene Thüre eindringende Licht, oder sie hatte eine Öffnung im Dache. Kunst und Schmuck ist außen zu suchen, vorzüglich an den *Giebelseiten* und an den vor- oder herumgestellten *Säulen*.

Durch ein Spiel mannigfaltiger Abänderung des Notwendigen und Nützlichen erstrebten die Griechen nicht nur eine äußere *Gefälligkeit*, sondern auch eine sinnige Andeutung von *Ideen*. Wie man der Gottheit eine poetisch idealisierte, aber eigentlich menschliche Größe und Schönheit zuschrieb und sich ihr trotzdem nur wie von ferne und mit äußerlichen Akten der Gottesverehrung nahte (oder zu nahen pflegte): so birgt der Tempel zwar ein menschlich schönes Götterbild, aber die Hauptsorge, namentlich in architektonischer Rücksicht, galt dem äußern Umbau des Gotteshauses, den Säulen mit dem aufliegenden Gebälk und Giebel. Die ägyptische Tempelbau-Idee (ein herrlicher Säulenhof um die Zelle des unnahbaren Gottes) ist noch nicht überwunden. [Dem Plan der alttestamentlichen Stiftshütte lag eine ähnliche Idee zu Grunde; doch war die Verbindung des Volkes mit Gott durch Priester und Hohepriester und innerlichere Gottesverehrung besser vermittelt.]

Ein Unterbau mit mehreren Stufen hebt den Tempel als Kunstwerk über den flachen Erdboden empor. Die zierlich gerundeten Stützen verjüngen sich wie Organismen ein wenig nach oben und schmücken sich mit dem Kapitäl wie mit einer Blatt- oder Blumenkrone. Das Gebälk über den Säulen ist durch vor- und zurücktretende Teile zu günstiger Licht- und Schattenwirkung gegliedert, verziert und auch wohl bemalt. Es schließt mit dem Dache das dreieckige Giebelfeld ein,



welches Statuengruppen trägt. Der Säule geben Kannelüren, in der Längenrichtung eingegrabene Kanäle oder Rinnen, angenehme Lichtwirkungen. Die Vermittlung mit dem Boden stellt gewöhnlich eine Basis her, sich nach unten erbreiternd, wie das Kapitäl nach oben, aber weniger geschmückt als dieses. Die Basis ist gleichsam der bloßgelegte Wurzelstock eines Organismus. Die Baumstützen des uranfänglichen Holzbaues haben wohl zunächst auf die Gestaltung und den Schmuck der Säulen geführt; Holzsäulen sind in der That noch mehrfach bezeugt.

533. Man unterscheidet drei Hauptarten der Konstruktion in Säulen und Gebälk, und danach den männlich-strengen dorischen, den weiblich-anmutigen jonischen und den gezierten, prächtigen korinthischen Stil.

Im dorischen Stile hat die Säule keine Basis, ist stark verjüngt, kurz und gedrungen und scheint durch die leichte Schwellung in der Mitte auf den Druck der überliegenden Last zu deuten. Die kreisrunde Ausladung des obersten Teiles schließt mit einer viereckigen Platte ab; jene ist mit einem Blattmuster, diese mit einer Mäanderverzierung versehen. Das Gebälk besteht aus dem Architrav (Steinbalken) und dem Fries darüber. Letzterer zeigt abwechselnd Felder mit halberhabenen Figuren und andere mit einfachen, senkrechten Rinnen („Dreischlitzen"). Das weit vorspringende Kranzgesims trägt unten Zieraten von Holzpflöckchen („Tropfen") in mehreren Reihen. Die Gestaltung des Gebälks ist mitsamt den eigentümlichen Zieraten aus dem Holzbau zu erklären: die günstige Licht- und Schattenwirkung, welche sie mit sich bringt, rechtfertigte die Übertragung auf den Steinbau. Das Giebelfeld ist braunrot bemalt und durch ein Dachgesims mit Verzierungen abgeschlossen.

Der jonische Stil hat schlankere und kaum merklich verjüngte und anschwellende Säulen. Die Basis zeigt über einer quadratischen Platte zwei Hohlkehlen und darüber einen Wulst. Am Kapitäl schiebt sich unter der abschließenden Platte, die mit Blattmustern geschmückt ist, eine Art Polster ein, dessen Enden wie „Schnecken" zusammengerollt sind. Das kreisrunde Glied darunter geht durch den sogen. „Perlenstab" (eine ganz schmale Verzierung) in den Schaft über; selbst hat es einen Blattschmuck in Eierform und heißt daher auch „Eierstab". Dieser Eierstab mit dem Perlenkranz kehrt über den drei etwas übereinander vortretenden Architravbalken und über dem ganz mit Reliefbildern bedeckten Fries wieder. Das Kranzgesims zeichnen die „Zahnschnitte", eine Reihe würfelförmiger Glieder, aus.

Mit der jonischen Säule stimmt die korinthische ungefähr überein. Nur das Kapitäl hat eine reichere Bildung in Form eines Blumenkelches mit zwei Reihen Akanthusblättern übereinander, aus welchen sich zwei große Stengel bis an die Ecken der Deckplatte erheben und dort schneckenförmig umbiegen; zwei kleinere aber biegen einwärts um und tragen eine Palmette (fächerartige Verzierung). Die Zahnschnitte des Gebälks werden (in der Folgezeit) als zierliche Konsolen behandelt mit Akanthusblättern an der untern Fläche.

Der jonische und der korinthische Stil erscheinen noch in etwas verschiedenen Spielarten. Besonders verbanden die Römer in dem Komposit-Kapitäl jonische und korinthische, im Gebälke dorische und jonische Stilformen, bauten sogar das Kolosseum nach Stockwerken in den verschiedenen Stilen, wobei natürlich der dorische für das unterste Stockwerk, der korinthische für die obersten Bauteile (einen Stock und einen Aufsatz, die sogen. Attika) verwendet wurde.

Außer dieser Stilmischung kennzeichnet die Römer ihre Liebe zu Pracht und Größe, Zweckmäßigkeit und Dauerhaftigkeit der vorwiegend profanen Bauwerke, und nicht zum wenigsten der aus Etrurien entlehnte Bogen- und Gewölbebau.

a) Die altchristliche Baukunst.

534. Die Paulskirche vor Rom. Dieses großartigste Bauwerk des ersten christlichen Jahrtausends wurde im Jahre 386 über dem Grabe des Apostels Paulus (an der Straße nach Ostia) grundgelegt und in der Folge ausgebaut. Bis zu dem großen Brande von 1823 blieb es im wesentlichen gut erhalten und wurde großenteils im alten Stile wiederhergestellt. Diese Kirche mag uns als schönstes Muster des ausgebildeten Basilikenstiles dienen.

Ihre Länge betrug 128, ihre Breite 64 und ihre Höhe 23 m. Ein breiter, der Ostfront vorgelegter Querbau von der Höhe und Breite des Mittelschiffes sprang auf beiden Seiten über die erheblich tiefern, in gerader Linie schräg abgedachten vier Seitenschiffe um ein weniges vor. In schönem Ebenmaße war das Mittelschiff genau so breit, wie beiderseits die Arme des Querschiffes lang, und bildete mit letzterem ein riesiges Kreuz in der früher häufigen Form eines T, das innen und außen deutlich hervortrat. Hier prägt sich die christliche Idee gleich unverkennbar aus. Die Erhöhung des Kreuzes über die Seitenschiffe deutet auch schon entschieden auf das Streben nach oben. In der profanen Basilika, an welche der christliche Kirchenbau sich anlehnte, fehlte sowohl diese Erhöhung als die Kreuzform. (Das Wort „Basilika" bedeutet einen Prachtbau, eigentlich einen Königsbau; es mußte den Christen als Bezeichnung des Gotteshauses sehr willkommen sein.)

Der weite Säulenvorhof, welcher durch drei Thüren mit dem Mittelschiff und durch je eine mit den vier Seitenschiffen verbunden war, hatte eine ähnliche Bedeutung wie der Vorhof des Tempels zu Jerusalem und ist demselben ohne Zweifel nachgebildet. In der Mitte stand ein Brunnen für symbolische Handwaschung.

Dem Mittelschiff gegenüber, dem Sonnenaufgang zu („Der Aufgang ist das Bild Christi"; Tertullian), war aus dem Querschiffe die halbkreisförmige Apsis (Koncha) ausgebaut. Nimmt man noch die Fensteröffnungen hinzu, so hatte der Außenbau im Vergleiche zu der heidnischen Tempelzelle schon eine bedeutsame Gliederung aufzuweisen. Einfach blieb das Äußere freilich: über Mittel- und Querschiff lag ein niedriges, kahles Giebeldach, und zu beiden Seiten lehnte sich an den Hauptbau das (einseitige) Pultdach der Seitenschiffe. Neben der Vorhalle stand später ein Glockenturm.

535. Im Innern machten zwei Reihen von je zwanzig Säulen in korinthischem Stile, teilweise aus kostbarem phrygischem Marmor und von kunstvoller Arbeit, als ragende Stützen einer hohen Obermauer und des offenen hölzernen Dachstuhls den Eindruck schlichter Größe. Die Seitenschiffe waren durch je zwanzig Säulen mit einfachen schilfartigen Blattkapitälen getrennt. Es scheint, daß man die Überwölbung des hohen,

breiten Mittelraumes nicht eher wagen konnte, als bis die Anwendung von Pfeilern allgemeiner wurde, oder aber, man hatte sich an den Gewölbebau als ästhetische Kunstform noch nicht gewöhnt (Vitruv gedenkt desselben in seinem Buche über Architektur gar nicht). Ursprünglich hatte das Mittelschiff wahrscheinlich eine flache Decke; vielleicht wollte man durch Entfernung derselben den Blick noch mehr zur Höhe ziehen.

Der sogen. Triumphbogen schloß die Unterkirche ab; die Säulen waren ebenfalls durch Arkaden verbunden. So stellte denn die Rundbogenform bereits den Triumphbogen und die Säulenverbindung mit den runden Fenstern in der Obermauer des Mittelschiffes sowie im Kreuzschiff und mit der runden Apsis unter das gleiche künstlerische Prinzip. Der romanische Rundbogenfries (unten Nr. 545) kam später hinzu. Wenn schon die Arkaden des Langhauses den Blick zum Chor emporführten, so geleitete insbesondere der Triumphbogen in das obere Querschiff, und zog der an der Grenze desselben stehende Altar (der über Reliquien oder einer kleinen Krypta mit Reliquien sich erhob) die Aufmerksamkeit auf sich. Derselbe war, zum Schutz und Schmuck zugleich, mit dem aus Marmor oder Metall gefertigten, auf Säulen ruhenden „Ciborium“ überdacht; von demselben hing in Gestalt einer Taube das Gefäß mit dem heiligen Sakramente herab. — Das Allerheiligste des Tempels ist geöffnet, das Opfer wird nicht in einem Vorhofe dargebracht, die betende und mitopfernde Gemeinde erscheint unmittelbar vor Gott.

536. So bedeutsam der Altar vor und mit der Apsis als Ziel- und Schlußpunkt der Baurichtung erscheint, so wohlgeordnet war die Raumverteilung. Das christliche Gotteshaus war ja nicht die enge, einsame Wohnung eines Gottes (die Tempelhalle von Olympia maß nur 28 m in der Länge, 13—14 in der Breite, 15 in der Höhe), sondern ein weites Prunkgemach, in dem sich die Erlösten um den Erlöser und seinen Opferaltar vereinigten (die entsprechenden Maße der Laacher Abteikirche sind ungefähr 65 : 19 : 18 Gewölbehöhe, die des Kölner Domes 135 : 45 : 45, die der Paulskirche, von der wir reden, siehe oben S. 365). In der Koncha hatten der Bischof und die höhere Geistlichkeit ihre Sitze, etwas tiefer bevorzugte Mitglieder der Gemeinde (Vornehme, Sänger, später Mönche und Nonnen). Das ganze „Sanktuarium“ (Chor) war durch Schranken abgetrennt; an der Grenze standen zwei Kanzeln. In den Schiffen sonderte sich die Gemeinde nach Geschlechtern, teilweise wohl auch nach Altern. Büßer und Katechumenen hatten am Eingange besondere Plätze.

537. Den Triumphbogen der Paulskirche schmückte seit dem 5. Jahrhundert ein großartiges Mosaikbild: Christus als Himmelskönig, dem die vierundzwanzig Ältesten der Apokalypse ihre Kronen darbringen, während zwei Engel ehrerbietig ihre Stäbe neigen. Die Apsis erhielt später

ein ähnliches Mosaik. Außerdem waren die weiten Wandflächen mit Malereien verziert und das Gebälk des Dachstuhls, in ältester Zeit die getäfelte Decke, reich vergoldet. Der Dichter Prudentius (um 400; Peristeph. 12, 47 sqq.) schildert mit Begeisterung den innern Schmuck der Paulskirche (in daktylisch-trochäischen und jambischen Versen):

„Fürstlich ist drinnen die Pracht: ein Kaiser hat diesen Bau geweihet,
Er spielt' im Riesentempel mit dem Aufwand.
Künstlich getrieben erglänzt am Gebälk das Metall, damit in Goldrot,
Wie Morgensonnenstrahl das Licht sich kleide.
Parische Säulen sehen wir ragen dort unter Glanzgetäfel:
Vier Reihen ordnen sich zum Schmuck der Halle.
Und die Wölbung der Bogen begleitet die Kunst des bunten Glases:
So schimmern blum'ge Wiesengründ' im Lenze."

Aus der Beschaffenheit der Paulskirche ersehen wir, wie der Geist des Christentums sich im Bau, in der Ausstattung und Einrichtung des Gotteshauses kundgiebt. Die Bauform der Basilika ist zwar noch kein fertiger, aber doch ein werdender Stil. Die Zeiten waren nicht günstig. Die antike Kunst wie das römische Staats- und Volkswesen ging der Auflösung entgegen. Die naive Gleichgültigkeit gegen untergeordnete Schwächen des neuen Bausystems, wenn z. B. ganz verschieden stilisierte Säulen aus verfallenen Tempeln einfach herübergenommen und vermengt wurden, erklärt sich übrigens teilweise auch daraus, daß der christliche Geist von den großen neuen Gedanken noch ganz in Anspruch genommen wurde. Was dennoch Ansehnliches geleistet wurde, ist großenteils der mächtigen Begeisterung für das Heilige beizumessen.

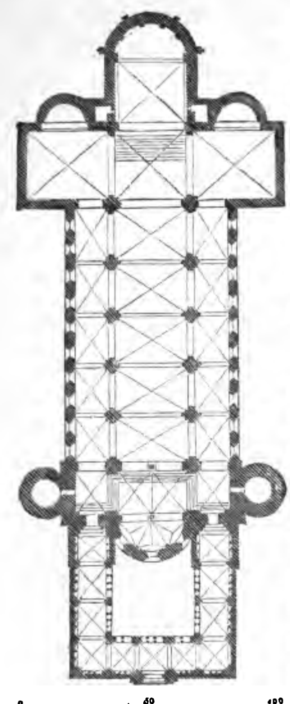
Für Taufkapellen, Grab- und Gedächtniskirchen, sonst aber nicht häufig, verwendete man in den ersten Jahrhunderten auch den römischen Centralbau: Rotunde oder Achteck oder Kreuzbau mit prächtiger Kuppel. Im christlichen Morgenlande verdrängte diese großartige, aber für die praktischen Zwecke des Gottesdienstes weniger geeignete Bauform den Basilikenstil.

b) Der romanische Stil (10.—13. Jahrhundert).

538. Die Laacher Abteikirche kann uns die höchste Entwicklung des romanischen, d. h. des aus römischen und germanischen Elementen (wie die Sprache der „romanischen" Völker) erwachsenen Stiles vor Augen stellen. Vgl. P. Kniel O. S. B., „Die Benediktinerabtei Maria-Laach", 2. Aufl., 1894.



Die Fortbildung der altchristlichen Kirche läßt zwei Stufen unterscheiden: sehr gewöhnlich blieb noch lange die einheitlich durchgearbeitete, aber immer flach gedeckte Basilika; erst um die Mitte des 11. Jahrhunderts kommt der Gewölbebau auch für das Mittelschiff sehr allgemein zur Anwendung. — Eine flache Decke erscheint etwas gedrückt, ein Gewölbe freier und kühner; ein Kreuzgewölbe mit Diagonalrippen verbindet netzartig die Teile eines Joches, veranlaßt Gliederung der (freilich etwas schwerfälligen) Pfeiler und der Wände durch Halbsäulen und Pilaster, führt endlich den Blick schön zum Chor hinauf. Rücksichtlich der Wölbekunst und der



Grundriß der Kirche von Maria-Laach.

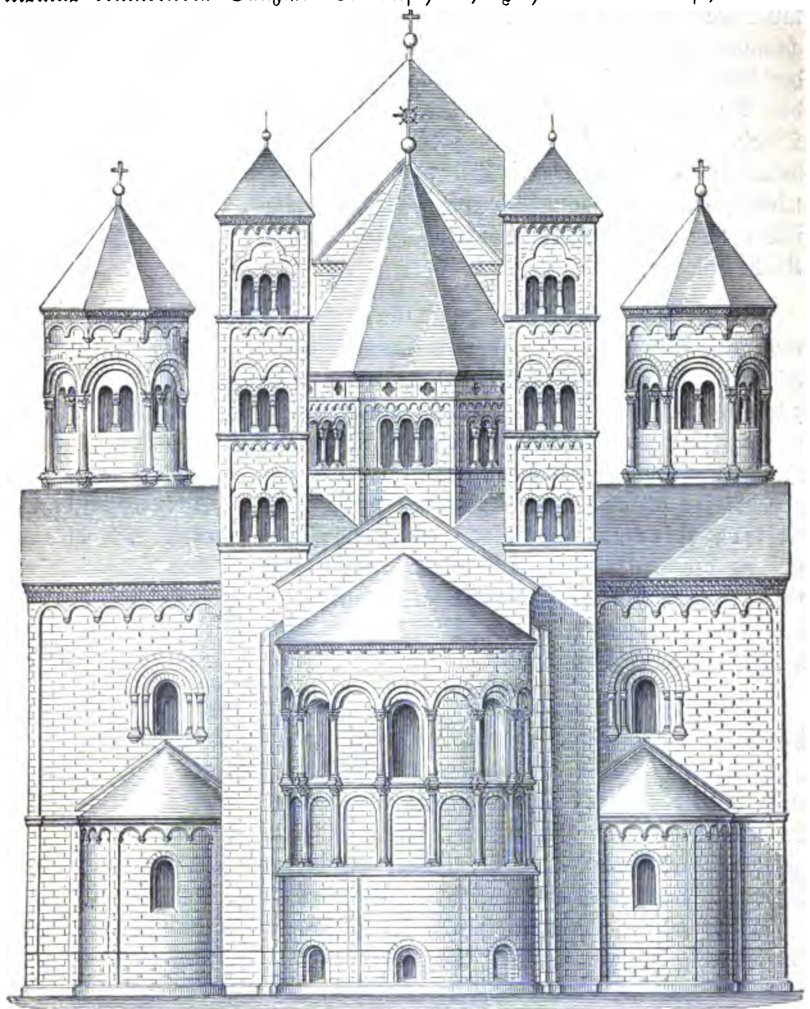
äußern Pracht in Türmen und Kuppeln stehen die rheinischen Dome zu Speier, Mainz, Worms, mehrere Kirchen in Köln, sodann das Münster zu Bonn, die Kirchen von Schwarzrheindorf, Laach u. s. w. obenan.

Die Laacher Abteikirche wurde grundgelegt 1093; die erste Bauthätigkeit reichte nur bis 1094; der Fortbau datiert von 1112; der Ausbau des Vorhofes aber und eines Teiles des Westturmes fällt in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts. (Grundriß nebenstehend.)

539. Die schönste Außenansicht gewährt die Ostseite (s. S. 369). Hier tritt zunächst die wesentliche Gliederung der altchristlichen Basilika hervor, nämlich die Durchkreuzung des Lang- und Querhauses, mit vorliegender Apsis; es kommen sogar noch zwei Seitenapsiden in den Flügeln des Querschiffes hinzu. Zwischen dem Kreuzschiff und dem halbrunden Ausbau schiebt sich als Verlängerung des Mittelschiffes der romanische Chor ein, dessen Giebel über der Apsis hervorragt. Oberhalb der Kreuzung erhebt sich ein achteckiger Kuppelturm und in den Ecken zwischen Querschiff und Chor schmälere viereckige Türme. Jenseits des Kreuzungsturmes ragt der breite, viereckige Westturm empor und jenseits der Arme des Kreuzschiffes die dem Westturm und dem Langhaus zur Seite liegenden schlanken, minder hohen, runden Türme.

All diesen Reichtum schließt die schönste Symmetrie zusammen. Wie der vortretende Chor mit den Ausladungen des Querhauses sich zu einer gefälligen Dreiheit verbindet, so die je drei Türme der Ost- und Westseite, wie auch die drei Apsiden. Die runde Form der letztern weist zu der ähnlichen, nämlich der achteckigen Kuppel, und weiter zu den Rundtürmen der Westseite hinüber, wie die geradlinige Gestalt der Teile des Lang- und Querschiffes zu den schmalen Osttürmen und dem mächtigen Westturme. Vor diesem erscheint, von der Chorseite gesehen, die Ostkuppel gleichsam als tiefere Vorstufe, zwischen den viereckigen Seitentürmen aber dennoch als breitere, würdige Mitte. Die westlichen Rundtürme führen als Vorstufen den Blick zu dem hohen und breiten Mittelturm empor, während sie bei wohlbemessener Höhe zu gleicher Zeit so weit auseinandertreten, daß sich für die östliche Ansicht ein pyramidales Turmsystem ergiebt, unter schöner Vermittlung des sechsten zu mittlerer Höhe aufsteigenden Hauptturmes über der Kreuzung. Der ganze Bau erscheint also von der

Ostseite als ein sowohl nach dem Hintergrunde zu als in die Höhe hinauf in höchst befriedigender Weise gegliedertes, an einen triebkräftigen Organismus erinnerndes Ganzes. Die ansehnliche Höhe der Türme scheint das



Choransicht der Kirche von Maria-Laach.

Prinzip der gotischen Bauart anzubahnen. Die Bedachung der Türme (und Apsiden) verbindet sehr geschmackvoll Vielheit und Einheit.

540. Treten wir zu der sehr ähnlich, mit schließender Apsis gebauten Westseite hinüber, so hat die Turmanlage einen verwandten Reiz. Nur herrscht hier der mächtige Mittelturm, welcher die Kuppel verdeckt und sich

dem Auge unten in der ganzen Breite des Mittelschiffs entgegenwirft, um sich nach oben schlanker und zugleich reicher zu gestalten. Die Unterordnung der Westseite giebt sich dadurch kund, daß das westliche Querschiff kaum merklich über das Langschiff vortritt und erst mit den seitwärts angebauten Türmen ungefähr die Breite des östlichen erreicht, und daß hinter der Apsis die drei Türme in gerader Linie, unter Wegfall des Chores, den Bau abschließen, der Blick also nicht weitergeleitet wird; von der Ostseite sieht man dagegen auf die zurücktretende Kuppel und zu dem hohen Westturme hinüber. Ein fast quadratischer Vorhof (Paradies), nämlich ein Säulengang um einen freien viereckigen Platz, bezeichnet ebenfalls, nach altchristlichem Gebrauche, daß hier der westliche Zugang der Kirche sei.

541. Die Seitenansicht zeigt eine andere Gruppierung der Türme, ferner die Giebelseite des größern Querschiffes und je ein bis zu halber Höhe des Mittelschiffes aufsteigendes, mit dem Pultdache an dasselbe angelehntes Seitenschiff. Die (im romanischen Stile nicht seltene) Doppelentwicklung nach beiden Seiten hin thut jetzt ihre ästhetische Wirkung, indem das gestreckte Langhaus beiderseits reich ausgebildet und symmetrisch abgeschlossen erscheint. Im allgemeinen jedoch leidet die Seite der romanischen Kirchen an kahler Einfachheit; so angemessen auch die Abstufung der Dächer (wie auch die „Lisenen“ rings an den Außenwänden; siehe unten Nr. 545) die innere Entwicklung andeutet, so legt sich doch das ziemlich hohe Dach des Seitenschiffes unschön zwischen die edlern Bauteile mitten hinein.

542. Im Innern befriedigen uns schon die allgemeinen Verhältnisse der Größe und der Anordnung. Der leicht und freundlich gestaltete Kreuzgang führt zur Seite der Rundtürme aus dem Paradies in das schmale, nach links und rechts kaum vortretende Querschiff. Von hier kommt man in den dreischiffigen Hauptraum, dessen Länge zu der des Vorhofes ungefähr das Verhältnis von 5 : 3 hat, und der von dem sehr breiten und beiderseits weit vortretenden östlichen Kreuzschiffe mit dem Chorraum abgeschlossen wird. So wachsen also die Ausdehnungen bedeutsam mit der Annäherung an den Ostchor. Das Mittelschiff, durch je sechs Pfeiler von den halb so breiten Abseiten getrennt, erhebt seine 8,8 m breiten Kreuzgewölbe bis zu 17 m Scheitelhöhe. Länge, Breite und Höhe des Langhauses entsprechen sehr gut den hohen Türmen. Aus gutem Grunde ist auch das östliche Kreuzschiff so lang und breit (30,8 zu mehr als 8,3 m im Lichten) angelegt. Auch die Arkadenhöhe (8,3) steht zu den Oberwänden in einem gefälligen Verhältnisse. Überhaupt ist der Sinn für Symmetrie und rhythmische Beziehungen überall zu erkennen. Die Ansicht des Arkadensystems mit Oberwand und Gewölbeviereck (zusammen Travee oder Joch genannt) ist sehr befriedigend. Stellt man

sich zwischen zwei Arkadenpfeilern in die Mitte des Hauptschiffes, so sieht man vor den Pfeilern Pilaster (mit Halbsäulen davor) als Träger der Schild- oder Wandbogen des Gewölbes emporlaufen und die Oberwand, welche in der Mitte über dem Bogen jedesmal ein großes Fenster hat, angemessen teilen. Unter den Bogen durch sieht man auf die Wand des Seitenschiffs mit je zwei kleinern Fenstern und einem die Wandbogen tragenden Pilaster zwischen denselben. Im Mittelschiffe sind nämlich zehn, in den Abseiten zwanzig gepaarte Fenster.

Der Ostchor ist über einer Krypta erhöht. Im Westchore befindet sich die Orgelbühne und darunter das stattliche Mausoleum des Pfalzgrafen Heinrich II., der den Bau plante und seinem Erben zur Pflicht machte. Die Empore wird von zwei Säulen getragen und die Wand in beiden Geschossen der Apsis durch Wandsäulen und Schildbogen belebt.

543. Wenn wir nun die charakteristische Überwölbung und deren Stützen näher ins Auge fassen, so finden wir hier nicht die im romanischen Stile gewöhnlichen quadratischen Gewölbefelder, welche dann für die halb so breiten Abseiten eine doppelte Anzahl Gewölbefelder mit besondern, anders gestalteten Stützen nötig machen. Zu Laach haben alle Schiffe vielmehr gleich viele Gewölbe (das Mittelschiff also langgestreckte Rechtecke) und lauter gemeinsame Stützen. Die Gewölbe sind Kreuzgewölbe ohne Rippen, bis zu 60 cm Dicke. Die östlichen Chornischen sind mit Halbkuppeln, die westliche mit einem Kappengewölbe überdeckt. Die Säulen sind alle durch stärkere Pfeiler von 1,8 m Dicke ersetzt, während sonst in romanischen Kirchen mit anderer Wölbung oder flacher Decke Pfeiler mit Säulen abwechseln oder diese allein genügen. Die Krypta hat ein stark ansteigendes Kreuzgewölbe und wird von sechs in zwei Reihen stehenden Säulen getragen. Das Ansteigen dieses Gewölbes, die Anordnung des Gewölbe- und Pfeilersystems im Mittelschiff, endlich die Überhöhung aller Verhältnisse scheint den romanischen Stil zum Gipfelpunkte führen, ja überbieten zu wollen. Dieses Streben würde noch ungleich mächtiger hervortreten, wenn nicht der Boden im Laufe der Zeit so stark erhöht worden wäre, daß in Oberkirche und Krypta die Plinthen der Säulen noch im Boden stecken.

544. Die Durcharbeitung des Einzelnen offenbart Sorgfalt und Sinn für die Wechselbeziehung der Glieder. Die Pfeiler sind viereckig in ihrer Grundlage, aber zum Teil mit Halbsäulen besetzt. Die Säulenbasis ist die (jonisch-) attische, d. h. zwei durch eine Hohlkehle getrennte Pfühle; sie ruht aber jetzt auf einer viereckigen Platte („Plinthe"), und die an dieser leer bleibenden Ecken tragen ein sogen. Eckblatt, d. h. einen knollenartigen Vorsprung des untern Pfühles zur Vermittlung des Runden mit dem Eckigen. In der Höhe finden wir einen flach verzierten, unten abgerundeten Würfel, das beliebte Würfelkapitäl, eine glückliche Erfindung des

Mittelalters, da es die runde Säule schön mit den Mauerteilen vermittelt; oder es wird ein mit hübschem Blattwerke geschmücktes Kelchkapitäl angewendet. Letzteres (an den zierlichen Säulen des Kreuzganges) ist ein umgestaltetes korinthisches Muster. Zu dem Würfel gesellt sich oft eine nach innen und außen vortretende Konsole. Eine solche kräftige Unterlage paßt zu der Last der Bogen, welche die ganzen Gewölbe tragen, viel besser als das spielende Blumenkapitäl. Das Säulenportal, das in die Vorhalle führt, hat den prächtigen Stil großer romanischer Bauten: nach außen sich erweiternd, ist es in den Winkeln der rechtwinklig abgestuften Seitenwände („Laibungen") mit Säulchen ausgesetzt und von einem halbkreisförmigen Bogen mit Rundstäben umrahmt. Die Fenster sind zum Teil ebenso reich ausgestattet und, um mehr Licht einzulassen, außen und innen stark ausgeschrägt. Der romanische Stil liebt auch mit Stäben oder Säulchen durchkreuzte Radfenster oder Rosen.

545. Die kleinern schmückenden Glieder des Außenbaues wollen wir zur Probe nur auf der Ostseite näher ansehen. Die Apsis zeigt zwei Reihen Wandsäulchen mit anmutigem Kapitäl. Die obern entsenden zwei oder drei Blendbogen (bloß im Mauerwerk ausgesparten Nischen angehörig) und umschließen drei Fenster, die mit vier leeren Bogenfeldern abwechseln. Die untern Säulchen gliedern nur die Fläche; zwischen sie treten von unten aufsteigende Blendnischen. Die Dachlinie begleitet ein Konsolengesims. Soweit entspricht die Apsis dem (erhöhten) Chore des Innern, der dritte tiefer liegende Teil dagegen der Krypta. Fenster und Lisenen, d. h. pilasterartige, senkrecht aufsteigende Mauerstreifen, teilen hier die kahl gehaltene Rundfläche. An die auch bei den Seitenapsiden verwendeten Lisenen schließt sich unter dem Dache ein dem romanischen Stile ganz eigentümlicher Rundbogenfries, bestehend aus kleinen Halbkreisbogen, welche aneinandergereiht die Dachlinie begleiten und ihre Spitzen auf Tragsteine stützen. Wir gewahren den gleichen Fries unter dem mehrfach gegliederten Dachsimse des Querschiffes; hier gehen die letzten Halbbogen an den Ecken der Mauer ohne Konsolen in die Lisenen über. Die Flügel des Kreuzschiffes haben über dem Dache der Apside je ein portalartig mit Säulchen in der Leibung geziertes Fenster. Die viereckigen Osttürme sind unten kahl gelassen, was weniger befriedigt als die ähnliche Behandlung der Kryptenwand; oberhalb der Kreuzschiffmauer aber sind sie in drei Stockwerken schön gegliedert. Lisenen steigen beiderseits bis unter das Dach empor, bilden in jedem Stock einen Rundbogenfries und schließen je eine durch Säulen dreifach gegliederte, für die Schattenwirkung sehr günstige Schallöffnung ein. Über dieser stehen unmittelbar wieder etwas größere Bogen, welche im obersten Stock eine Kleeblattform bilden. Der Kuppelturm hat in jeder der acht Seiten eine gleiche, dreifach gegliederte Schallöffnung und darüber je zwei kleine Schalllöcher in Form des Vierblatts.

546. Noch ein Wort über die Verwendung von Farbschmuck. Gleich am Eingange haben sich drei alte Gemälde gefunden, welche die Heiligen Benedikt, Christophorus und Nikolaus in mehr als lebensgroßen Verhältnissen darstellen. Auch Reste einer einfachen farbigen Dekoration kommen unter der spätern Tünche zum Vorscheine. „Die Bemalung giebt sich als bezeichnende und maßvolle Hervorhebung des Details: die Platten und die Seitenwangen der Würfelkapitäle (oder die Gründe der Kelchkapitäle) zumeist rot, die einfassenden Stäbe gelb, die andern Glieder und Füllungen blau mit doppelter schwarzer Säumung [eine überaus glückliche Farbenverbindung!]. Die Massen behielten die schlichte, lichtgraue Mörtelfarbe bei, so daß die energische Gesamtwirkung durch die Buntheit des Einzelnen nicht aufgehoben wurde, vielmehr, wie es scheint, durch sie nur einen schärfern Reiz empfing" (Kugler).

Der romanische Stil hat sich aus dem Basilikenstil organisch herausgebildet und während der Entwicklung des Gewölbebaues gegen Ende des 12. Jahrhunderts den gotischen Stil aus sich hervorgetrieben. Der romanische Gewölbebau, folgerichtig ausgestaltet, erscheint zuerst in der Normandie (11. Jahrhundert); im Süden Frankreichs herrschte schon früher das Tonnengewölbe (in Form eines liegenden Cylinders), in Deutschland dagegen zur Zeit der sächsischen Kaiser die einfachere Basilika mit flacher Decke, jedoch mit folgerichtiger Neugestaltung der Teile.

547. Aus der obigen Darlegung sind die Eigentümlichkeiten des durch kräftige und doch bescheidene Größe ausgezeichneten, aber oft etwas schwerfälligen romanischen Stiles leicht abzulesen; die Stichworte sind im Druck hervorgehoben: vierseitige oder auch anders geformte Türme am Eingang, auf dem Kreuzschiff, öfter doppelte Entwicklung nach Osten und Westen, der besondere sehr hohe Chor (zunächst durch das Bedürfnis der zahlreichern Geistlichkeit veranlaßt), darunter die Krypta, meist Gewölbebau, Rundbogen an Gewölben, Arkaden (Apsiden), Friesornament, Thüren und Fenstern (diese gern zu zweien oder dreien mit trennenden Säulchen), prächtige Portale, Wechsel von Pfeilern und Säulen, wo dann jene gewöhnlich kurz und schwerfällig sind, diese ein massives Würfel- oder Kelchkapitäl und Eckblätter auf der Basis haben, hohe dreieckige Giebel über Eingang, Apside u. s. w., Lisenen und Blendbogen als Mauerschmuck, ziemlich hohe Sattel- und Pultdächer, endlich maßvolle Dekoration durch Malerei und Plastik. Als Grundmaß diente die „Vierung", d. h. das Viereck, über dem sich die Schiffe kreuzten. Dieses Maß wiederholte sich im Chor, in den Armen des Kreuzschiffes und meist viermal im Langhaus. Die Seitenschiffe liefen ins Querschiff aus, wurden aber bisweilen weiter fortgeführt oder bildeten sogar einen Umgang um das Chorhaupt.

Die Malerei fand in den romanischen Kirchen einen weiten Spielraum: nicht nur an Statuen und Reliefs (im Bogenfelde der Portale), sondern auch an den flachen Decken, an Gewölben, Wänden und in der Apsis.

Den Übergangsstil kennzeichnen: die Auflösung des Rundbogens in den Kleeblatt-, Fächer- oder Spitzbogen; eine eckige Gestalt der Apsis, Strebepfeiler als Mauerverstärkung, Säulen mit Ringen in halber Höhe, mit Knospenkapitäl, ohne Eckblätter auf der vom Pfühle ganz überdeckten Plinthe u. s. w.

c) Der gotische Stil.

548. Es genügt, die kennzeichnenden Merkmale zusammenzustellen, da es nach der eingehenden Darstellung des romanischen Stiles leicht ist, ein Gesamtbild des gotischen Baues in Gedanken zu entwerfen.

Die Heimat des gotischen Stiles ist Nordfrankreich (12. Jahrhundert); zu nennen sind vor allem St-Denis, Paris, Rheims, Amiens, Beauvais. Viele der schönsten Muster gotischer Bauten besitzen wir aber auch in Deutschland: Magdeburg, Marburg, Trier, Ulm, Freiburg, Straßburg, Köln, Xanten, ferner in Österreich den Stephansdom zu Wien. Dem Übergangsstile gehören z. B. die Dome zu Worms, Bamberg, Limburg und die Pfarrkirche von Gelnhausen an.

Wenn in der altchristlichen Basilika das Prinzip der Innenbildung gegenüber der Äußerlichkeit des heidnischen Tempelbaues zur Herrschaft kommt und nicht nur dem Geiste des Christentums gerecht wird, sondern auch die organische Fortbildung der Natur, nämlich von innen nach außen, glücklich nachahmt, so bekunden die romanischen Gewölbebauten aus der Blütezeit des Stiles (nach zahllosen Versuchen, den höchsten Anforderungen der Kunst zu genügen) eine solche Vollendung, daß sie durch innere und äußere Schönheit den ästhetischen Sinn völlig befriedigen. In der Richtung, welche der romanische Stil, die Frucht des neuerwachten Kunstsinnes, genommen hat, lassen sich idealere Leistungen als eine Laacher Kirche oder ein Dom von Speier nicht erwarten. Dabei ist es nun zu verwundern, wie glückliche Erfolge eine zeitig sich abzweigende Richtung durch das Prinzip des Spitzbogens, des entschiedenen Strebens zur Höhe, endlich der Massenerleichterung und -durchbrechung erzielte.

Die runde Form ist die der gleichmäßigen Abgeschlossenheit und Vollendung; sie paßt zu einer in sich ruhenden, nicht in der Fortwirkung und Entwicklung begriffenen Masse: sie öffnet sich nur nach innen, nicht nach außen (Rundbogen, Rundnische, Kuppel). Das Gegenteil liegt in der aufrechtstehenden Winkelspitze des gotischen Bogens; sie deutet auf ein lebendiges Fortstreben nach oben und fordert leichte und der Außenwelt geöffnete Mauern.

549. Die Vorhalle der Westseite wird in das System des Baues hereingezogen und zwischen die Türme verlegt. Ebenso wird die Ostseite unter Wegfall der Apsis einheitlicher mit dem Kerne des Baues verbunden. Nach Wegfall der Krypta braucht der Chor nicht höher angelegt zu werden, als es die wesentliche Andeutung seiner Bestimmung (Opferstätte und Ehrenplatz der Geistlichkeit zu sein) erfordert. Die Gleichheit der Gewölbefelder in Haupt- und Nebenschiffen, wie wir sie zu Laach fanden, wird Gesetz; so wird nicht nur der Wechsel von Pfeilern und Säulen zwecklos, sondern für den ganzen Bau größere Einheit hergestellt. Die Stützen rücken aber etwas auseinander, indem die quadratische Vierung als Grundmaß aufgegeben wird.

Der Spitzbogen als konstruktives, nicht bloß zur Abwechslung dienendes Element geht vom Gewölbebau aus. Er gestattet die Wölbung über jedem beliebigen Plan in verschiedener Höhe, ist in sich selbst weniger

gespannt und übt einen geringern Seitenschub auf die Mauern, ja sammelt allen Druck auf die wenigen Punkte, wo die Gewölbegurten aufstehen. Die Diagonal- oder Kreuzgurten nämlich, welche oben auf einen verstärkenden und zierenden Schlußstein drücken, entlasten das Gewölbe auf den nicht in ihnen enthaltenen Punkten. Die Mauer zwischen den Pfeilern hat nur mehr die Bedeutung eines leicht zu öffnenden Wandverschlusses und bahnt die großartige Fensterarchitektur an. Den Druck auf die Pfeiler verringert man durch Übertragung auf Strebepfeiler, welche sich nicht eben schön an die Außenwand des Baues lehnen, aber doch dessen innere Gliederung erkennen lassen und größere Abwechslung als die romanischen Lisenen bewirken. Diese werden bei mehrschiffigen Kirchen durch Strebebogen mit den Gewölben des Mittelschiffs (und deren dünnern Widerlagern) in Verbindung gesetzt; bei fünfschiffigen dienen zwei Strebebogen, welche den Strebepfeiler über dem die Seitenschiffe trennenden Pfeiler zwischen sich haben. Alle werden oft auch in der Höhenrichtung verdoppelt; sie helfen nebenbei den Außenbau schmücken. In der Blütezeit der Gotik wußte man sowohl den Strebepfeilern als den Strebebogen durch Detailgliederung (z. B. Blendarkaden, Nischen mit Statuen, Spitzsäulen, Durchbrechung, Profilierung) alle Schwere zu nehmen.

Die Einfachheit und Sicherheit des Unterstützungssystems ermöglichte nun die weiteste Ausdehnung des Raumes in horizontaler und vertikaler Beziehung.

Das kam dem Ausdruck der Idee zu gute, auf welche schon der Spitzbogen hinweist. Das Aufstreben aller Bauteile zum Himmel, die Erweiterung des Ausblickes, die Leichtigkeit und Kühnheit der Bauart stimmen in der That sehr gut zum Geiste des Christentums, nicht minder aber auch zu den hohen Gedanken, welche die Blütezeit des Mittelalters über alle Verhältnisse des Lebens und der Welt hegte. Was die nächstliegende, eigentlich architektonische Idee, nämlich den einheitlichen Aufbau eines bedeutenden Werkes aus wenigen Grundformen, angeht, so ist von selbst einleuchtend, daß sie in der gotischen Bauart glücklich verwirklicht wird. Denn schon das bisher beschriebene Gerippe des Baues erinnert an die Vollkommenheit eines Organismus. Besonders tritt die Überwindung des Stoffes durch das gestaltende Prinzip recht greifbar zu Tage. Die Schönheit des Organismus aber wird durch die ergänzenden Bauteile nicht weniger erfolgreich nachgebildet.

550. Gleich die Portale sind eine besondere Zier. Sie stehen zwischen zwei Türmen, oder nehmen den untern Teil eines Turmes ein, oder werden von Strebepfeilern eingeschlossen. Nebenportale finden sich an den Abseiten oder an den Flügeln des Querschiffes. Alle sind von kleinen Stäben, die mit Hohlkehlen wechseln, eingefaßt. Die Kehlen sind, oft auch in der Bogenkrümmung, mit Säulchen ausgesetzt, welche Statuen mit überdecken-



dem Baldachin tragen. Die Skulptur ist überhaupt reich vertreten; denn auch der Mittelpfosten der Thüröffnung trägt eine Statue und das Bogenfeld (Tympanum) ein oder mehrere Reliefs. In schöner Harmonie mit andern Bauteilen und dem Ganzen finden wir an dem nach außen sich erweiternden Portale lauter Spitzbogen, Spitzgiebel (der Baldachine), reich gegliederte Pfeilerchen auf gemeinsamem Sockel. Über dem Portal erscheint in Frankreich eine mächtige Fensterrose (als Symbol der Gottesmutter aufgefaßt) und weiter horizontale Galerien und Nischen mit Statuen, in Deutschland meist ein großes Langfenster mit Giebelkrönung.

Die ganze so gestaltete Fassade giebt dem Bau den würdigen horizontalen Abschluß und ladet durch ihren Schmuck sowie durch die Erbreiterung des mit Heiligenbildern so lieblich umkränzten Portals zum Eintritt ein.

Den vertikalen Abschluß stellen die Türme dar, welche durch ihre Höhe als riesige Thorwächter erscheinen, die Hofburg Gottes zu behüten. Entsprechend dem gotischen Prinzip bestehen sie aus vier wuchtigen Pfeilern, zwischen welchen die Füllmauern in mehreren Stockwerken von Fensterarchitektur durchbrochen werden. Der oberste Stock gestaltet sich zum Achteck und schließt mit der durchbrochenen achtseitigen Helmpyramide und mit riesiger Kreuzblume wie ein sich verjüngender Organismus ab.

In Frankreich und England findet sich indes nicht selten ein mit reicher Brüstung bekrönter flacher Abschluß. Dieser wie die genannten horizontalen Galerien, die runde Fensterrose und undurchschnittene Horizontalgurten im Innern beweisen, daß man in Frankreich die vertikale Richtung nicht ausschließlich bevorzugte.

551. Den Blick des Eintretenden zieht gegenüber das edlere Gegenstück des Portals, nämlich das Chorhaupt, auf sich. Der Chor hat die Höhe und Breite des Mittelschiffs, schließt mit drei Seiten des Achtecks (in Köln mit fünf Seiten des Zwölfecks) ab. Die fortgeführten Abseiten bilden einen niedrigern Umgang, oft mit polygonen Kapellen zwischen den Strebepfeilern. Diese meistens Heiligen geweihten Kapellen umgeben sehr sinnvoll den Chor, das eigentliche Allerheiligste des Tempels, und sind gleichsam Ausstrahlungen des Altares. Die Gewölberippen des Chores laufen ebenfalls strahlenförmig in einem Schlußsteine zusammen. Auf diesen wie auf ihren Zielpunkt scheinen sich auch die Kreuzgewölbe des Mittelschiffs mit ihren Diagonalgurten hinzubewegen. In dieser ganzen Einrichtung des Chores tritt bauliche Einheit, reiche Mannigfaltigkeit und zierliche Pracht zu Tage. Die großen Chorfenster, besonders von der Morgensonne erhellt, verbreiten über das Sanktuarium eine Flut farbigen Lichtes. Leider erscheint unter denselben der Altar leicht zu gedrückt und zwerghaft. Der vielfach eingebaute „Lettner“, eine schon in der romanischen Periode angewendete Empore zwischen Chor und Schiff zum Vorlesen und zum Gesange, hinderte übrigens den freien Blick auf den Chor.

552. Die Pfeiler sind in ihrer reichsten Ausgestaltung sogen. Bündelpfeiler: Cylinder mit vier stärkern Halbsäulen („alten Diensten") und vier schwächern („jüngern Diensten"). Die Pfeiler der Vierung im Kölner Dome haben sogar 16 Dienste. Die Zwischenräume sind so eingekehlt, daß die Grundform des Cylinders nicht mehr deutlich hervortritt. Die Säulenbasis ist eine niedrige „attische" (oben Nr. 544), darunter Halbpolygone und ein Viereck mit abgenommenen Ecken als gemeinsame Grundlage. Die Dienste gehen bis zum Gewölbe durch und tragen die Gurten; sie haben ein kelchförmiges Kapitäl, dessen Blätter oft auch die Zwischenräume ausfüllen. Die hier und unter Gesimsen angewendeten stilisierten Blätter sind Epheu, Wein, Eiche, Ahorn, Distel u. s. w.; vgl. unten die „Krabben". Die reiche Gliederung der Pfeiler und der von ihnen getragenen Gewölbe wechselt naturgemäß oft die angegebenen Formen (achteckige Pfeiler, Weglassung der Kapitäle bei einigen Diensten, unmittelbares Hervortreten der Gewölbegurten aus dem Pfeilerkerne, Herabsetzung der Strebebogen zu bloßen Wasserableitern, Stern- und Netzgewölbe).

553. Was die Verhältnisse des Innern anlangt, so hat die Gotik künstlichere Grundmaße, durch deren Vervielfachung die Maße der Hauptteile gefunden werden, z. B. im Kölner Dome die Breite des Mittelschiffs, in der Elisabethkirche zu Marburg die Breite der Seitenschiffe. Auf sehr merkwürdige Verhältnisse, welche die Herrschaft des goldenen Schnittes im Kölner Dome erkennen lassen, kommt man durch Annahme der Vierungsdiagonalen als Einheitsmaß (Pfeifer). Auffallend ist, daß der Mittelraum der gotischen Bauten trotz aller sonstigen Fortschritte an Weite kaum gewonnen hat (z. B. mißt das Mittelschiff im Kölner Dome noch lange nicht dieselbe Breite wie im romanischen Dome zu Mainz), und daß die Pfeilerdicke (in Köln) noch fast ein Fünftel der Mittelschiffweite beträgt. Die Höhe des Mittelschiffs übertrifft dagegen die Breite fast $3^1/_2$mal; so erscheinen die Seitenschiffe als niedrig. Die Ungleichheit der Schiffe vermeiden die gotischen Hallenkirchen, welche keine Strebebogen mehr bedürfen, doppelte übereinanderstehende oder übergroße Fenster erhalten und den Wegfall des Querschiffes nahelegen.

554. Die Wandflächen des gotischen Baues nehmen nicht wie die des romanischen große Malereien auf, sondern werden, soviel möglich, zu Lichtöffnungen durchbrochen. Die gegen das Mittelschiff sich öffnenden Emporen des romanischen Stiles sind zu schmalen Umgängen (Triforien) geworden; nicht selten hat die Rückwand derselben Fenster, welche ihnen etwas mehr Bedeutung geben.

555. Die großen Fenster sind durch steinerne „Pfosten", d. h. gegliederte Pfeilerchen, mit mehreren einander übergeordneten Spitzbogen, gebildet und geteilt. Der Raum unter dem Bogenscheitel wird mit durchbrochenem Stabwerk ausgefüllt in Form aneinandergelegter Kreisteile; das

Ganze heißt „Maßwerk“, die einzelnen Figuren aber, welche an ein Kleeblatt oder ein Kreuz erinnern, „Päſſe“ (Drei-, Vier-, Fünfpäſſe). — Die Edelſteinen gleich im Lichte funkelnden Glasmalereien geben den gotiſchen Kirchen ihren eigenartigſten Zauber.

Die Fenſter erhalten, wie die Portale und Strebepfeiler, ihr Giebeldach, das an die Dachform des ganzen Baues erinnern ſoll. Die hohen Fenſtergiebel, beſonders an Mittelſchiff und Chor, helfen den Blick emportragen, indem ſie die Horizontallinie des Kranzgeſimſes durchbrechen. Sie ſind im Dreieck über dem Fenſtermaßwerk ebenfalls mit Stabwerk verſehen und an den ſchrägen Seiten mit ſtiliſierten Blumen (Krabben, Boſſen) verziert. Die Spitze wird von vier ins Kreuz geſtellten Krabben mit einer geſchloſſenen Knoſpe darüber bekrönt; das iſt die ſogen. Kreuzblume. Zur Seite der Fenſter- oder Portalgiebel finden ſich oft Spitzſäulen („Fialen“). Den ganzen ſo reich ausgeſtatteten Überbau heißt man „Wimberg“ (Windgiebel). Die Fiale iſt ein vierſeitiges Türmchen mit Giebeln über den Seitenflächen; es trägt eine Pyramide mit Krabben und einer Kreuzblume. Die Pyramide heißt „Rieſe“, das Türmchen „Leib“; dieſes wird oft zur Aufnahme von Statuen ausgehöhlt, ſonſt mit Maßwerk und Scheinfenſtern geſchmückt. Die Fialen erinnern an die großen Türme; wenn ſie das Dachgeländer umkränzen, durchbrechen ſie die Horizontallinien.

Die Seitenſchiffe ſind, um für die Galeriefenſter Raum zu ſchaffen, platt gedeckt und mit Umgängen verſehen, was Regen und Schnee eine bedenkliche Einwirkung auf den Bau geſtattet. Sonſt wird durch die „Waſſerſchläge“ der Strebepfeiler und der Geſimſe (welche am Sockel, unter den Fenſtern und unter dem Dache angebracht werden) die Mauer gut geſchützt.

Wie die Skulptur ſo fand auch die Malerei in gotiſchen Kirchen eine Stätte. Die farbigen Fenſter, die bemalten Statuen, der allzu mathematiſche Charakter der Bauformen, abgeſehen von dem Bedürfnis, die architektoniſchen Schmuckglieder hervorzuheben, erheiſchten eine maßvolle Polychromie. Das Material war ohnehin ſelten derart, daß es ohne Verputz und farbige Nachhilfe wirken konnte. Wie gotiſche Kirchen zu bemalen ſeien, wird wohl am beſten aus den aufgedeckten Muſtern der alten Zeit zu lernen ſein.

Einige Kennzeichen des ſpätgotiſchen Stiles ſind: Stern- und Netzgewölbe, die ſogen. „Fiſchblaſen“ im Maßwerk, der geſchweifte Spitzbogen („Eſelsrücken“), willkürliche Umgeſtaltung der Formen, Überladung im Ornamente.

556. Das Ganze eines gotiſchen Bauwerkes offenbart, außer einer ſtaunenswerten Größe und einem ausgeſprochenen Streben nach oben, eine bis ins kleinſte mit gleicher Sorge durchgeführte Konſequenz in der Anwendung der einmal beliebten Grundformen und eine völlige Umgeſtaltung

wie des materiellen Stoffes durch die Form, so auch der konstruktiven Notwendigkeit oder praktischen Nützlichkeit durch die Schönheit. Nicht ganz ohne Grund wirft man freilich der Gotik eine gewisse Übertreibung vor: die allzu kleinliche Zergliederung und Ausschnitzelung aller Teile, die Anhäufung der untergeordneten Glieder, die Verdeckung der großen Hauptformen, die Überhöhung der Türme, Mittelschiffe, Fenster u. s. w., die Verdrängung der Wandmalerei, und anderes.

d) Die Renaissance.

557. Seit etwa 1425 beginnt man in Italien, 50 Jahre später in andern Ländern mit der mittelalterlichen Bauüberlieferung zu brechen und an die antike, d. h. die römische Bauweise wieder anzuknüpfen. Der stolze Name „Wiedergeburt" deutet auf die begeisterten Hoffnungen, welche man damals hegte, aber nicht ganz verwirklichen konnte.

Die nicht zu vermittelnden Gegensätze waren einmal das Bedürfnis des christlichen Gotteshauses und der römische Centralbau, den man am liebsten nachahmte, sodann bei den Römern selbst der griechische Horizontal- und der etruskische Gewölbebau, die man auch jetzt zu verbinden suchte, endlich der ebenfalls von den Römern ererbte Widerspruch zwischen der geschlossenen Fassade, der offenen Halle und dem Kernbau, welchem sie vorgesetzt werden.

Man muß in der Renaissance eine maßvolle Nachbildung der alten Bauweise in untergeordneten Teilen und eine konsequente Übertragung des ganzen antiken Bauprinzips unterscheiden. Weiterhin gestaltet sich der neue Stil nach Zeitperioden erheblich verschieden: Früh-, Hoch- und Spätrenaissance; letztere entwickelt sich weiter als Barock- und Rokokostil.

Die maßvolle Renaissance (Brunellesco, † 1446) hält sich an die Anlage der romanischen Basilika: ein flach gedecktes oder gewölbtes Mittelschiff mit schlanken Säulen, eine kleine Kuppel über der Vierung, eine Vorhalle mit römisch-korinthischen Säulen; abweichend konstruiert ist nur die geschlossene Fassade mit Pilasterordnungen und einem störenden schweren Hauptgesims zwischen den Stockwerken, die doch im Innern bloß einen einzigen Raum bilden. Im einzelnen wird in feiner Weise die neuere Technik mit dem geläuterten klassischen Geschmack in Verbindung gesetzt. Charakteristisch ist das „verkröpfte", d. h. um die Säulen rechtwinklig herumgeführte Gebälk nach römischer Art.



558. Die streng konsequente Richtung (Alberti) kehrt zu den schweren römischen Tonnengewölben auf massigen Pfeilern zurück und verbaut weitaus mehr Material, als die neuere Technik nötig macht. Der Raum wird dadurch unverhältnismäßig verengt; die Höhe des Gewölbes ist kaum anderthalbmal so groß als die Breite des Schiffes, und das gewaltige Hauptgesims unter dem Tonnengewölbe drückt sie für das Auge noch mehr herab. Die riesige Kuppel, durch einen Unter- und Aufsatz („Tambour" und „Laterne") noch erhöht, macht freilich einen mächtigen Eindruck. Die Kuppel führte naturgemäß zu dem im Abendlande längst

als unpraktisch verlassenen Centralbau in Form des gleicharmigen (griechischen) Kreuzes oder gar des nüchternen Quadrates. Auch für die in diesem Stile erbaute Peterskirche wurde von Bramante, Peruzzi, Michelangelo ein Centralbau beabsichtigt. Man muß indes zugestehen, daß die Majestät der Kuppel, besonders wenn sie einem Centralbau eine prachtvolle Beleuchtung und die schönste Einheit giebt, durch nichts zu ersetzen ist. Außerdem sind die weiten Mittelschiffe (des Renaissancestils überhaupt) sehr freundlich, einladend und auch praktisch. Man kann es dahingegen geradezu als Fehler der romanischen und gotischen Kirchen ansehen, daß für eine zahlreiche Gemeinde der Ausblick auf den Hochaltar oft gehemmt ist, und daß die Beleuchtung bisweilen weder dem praktischen Bedürfnis ganz genügt, noch die Bauteile deutlich genug hervortreten läßt. Die genannte archäologische Bauart bildet die Fassade gern einstöckig, wie man sie an den römischen Tempeln findet; das erheischte aber, z. B. bei der Peterskirche, eine wahrhaft ungeheure Höhe und Massigkeit der Pilaster und des auflagernden Blendgebälkes. Die geradlinige Fassade steht oft wie ein fremdartiger Vorbau vor einer Rotunde (Pantheon). Der offenen Halle gab man entweder gewaltige Pfeiler mit Bogen oder horizontales Riesengebälk auf Säulen.

In der Frührenaissance unterscheidet man einen florentinischen und einen venetianischen Stil; das Ausland wird in dieser Zeit (bis 1500) noch wenig beeinflußt. Die Hochrenaissance beherrschte der römische, sich genau an das Altertum (Vitruv) anschließende Stil.

559. Die Renaissance strebte vorzugsweise die altrömische Größe und Pracht an; die griechische Einfachheit kannte sie weder theoretisch noch praktisch. Ihr Charakter war eher weltlich als kirchlich; daher denn auch z. B. Florenz in einem Vierteljahrhundert der aufblühenden Renaissance (1450—1478) an fünfzig Palastbauten zu verzeichnen hatte. In der Spätrenaissance beginnt nun diese Äußerlichkeit der ganzen Richtung greifbarer hervorzutreten, in Italien seit dem dritten Viertel des 16. Jahrhunderts (des Cinquecento). Zuerst bleibt in Nachahmung Michelangelos noch eine glückliche Massenwirkung, trotz der vielen Willkürlichkeiten im einzelnen, unverkennbar. Bald aber bildet sich die „verschobene und verschrobene" Bauart aus, die man Barockstil („Louis XIV.") nennt, nämlich eine Entartung der Dekoration durch zweckwidrige Selbständigkeit, schwülstige Üppigkeit und seltsame Gestaltung des Ornamentes; prunkende Bekleidung, besonders der Fassaden, geschweifte und stumpfwinklige Giebel, eine wahre Flucht vor ruhigen geraden Linien (Bernini, Borromini). Noch weiter verlor sich in Verschnörkelung des ganz äußerlich und massenhaft aufgetragenen Ornamentes der Rokokostil („Louis XV.") des 18. Jahrhunderts, dessen teilweise rückläufige Fortsetzung auch Perücken- oder Zopfstil („Louis XVI.") heißt, letzteres besonders, wenn die gedrehte Ziersäule

auf dem wandhohen Altar und statt des frühern Reichtums eine merkliche Nüchternheit erscheint.

560. Soll ein Gotteshaus im Renaissancestil gefallen, so muß der Schmuck maßvoll bleiben, müssen nackte Engel und solche Tiergestalten, welche keine symbolische Bedeutung haben, Masken und phantastische Köpfe ganz ferngehalten, selbst gesuchte Kontrastwirkungen, Blumenkünste, Schilder, Obelisken u. s. w. vermieden und vor allem dem Zwecke des Baues Rechnung getragen werden. Dann können allerdings ein weiter, lichter Mittelraum, ein heiterer und kräftiger Decken- und Wandschmuck, eine antike Säulenstellung und geschmackvolle klassische Formen auch einen sehr würdigen Eindruck machen (Michaelskirche in München). Unkirchlich ist der Stil an sich nicht, dürfte aber besser für Italien als für die nordischen Länder passen; dort hat er auch, historisch betrachtet, größere Berechtigung.

Sach- und Namenregister.

(Die Ziffern verweisen auf die Nummern im Texte.)
